Die bildhafte Sprache in Shelley's Lyrik

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Albert-Ludwigs-Universität

zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Roswith von Freydorf

aus Waldshut am Rhein

1935

Druck: Handelsdruckerei C. Trute, Quakenbrück.

Referent: Prof. Dr. Friedrich Brie.
Korreferent: Prof. Dr. Ph. Witkop.

Tag der mündlichen Prüfung: 11. Juli 1934

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Literaturnachweis VII

Verzeichnis der Abkürzungen IX

Anmerkungen X

Einleitung.

I. Ziel, Umfang und Methodik der Untersuchung . . . 1

II. Häufig wiederkehrende Bilder in ihrer Bedeutung für ein Verstehenlernen dichterischer Sprache 4

III. Ueber das Wesen bildhafter Sprache, ihre Vieldeutigkeit und Symbolfähigkeit, ihr Enthüllen und Sich-Verhüllen 6

IV. Uebersicht und Charakterisierung schon geleisteter Vorarbeit 11

Hauptteil.

I. Shelley's bildhafte Sprache der Ekstase.

1. Shelley, der Ekstatiker 14
2. Die bildhafte Sprache.
   a) Die Ekstase der Liebe 19
   b) Die Ekstase der visionären Schau 23
   c) Die Ekstase des künstlerischen Schaffens . . . 26
3. Ergänzung und Zusammenfassung 28

II. Shelley's bildhafte Sprache seiner Stärke und Schwäche.

1. Shelley, der Starke und Schwache 30
2. Die bildhafte Sprache 36
3. Ergänzung und Zusammenfassung 44

III. Shelley's bildhafte Sprache der Liebe.

1. Shelley, der Liebende 43

2. Die bildhafte Sprache.

a) Ein Mensch liebt einen Menschen.

α) Von dieser Liebe wird berichtet 55

β) Liebesanruf in Verwandtschaftsnamen . . . 56

b) Eine mythische Naturgottheit,
eine mythische Geistesgottheit,
eine Naturerscheinung liebt ihresgleichen.

α) Von dieser Liebe wird berichtet 57

β) Liebesanruf in Verwandtschaftsnamen . . . 59

c) Der Mensch liebt eine mythische Gottheit oder eine Naturerscheinung.

α) Von dieser Liebe wird berichtet 60

β) Liebesanruf in Verwandtschaftsnamen . . . 60

3. Ergänzung und Zusammenfassung 60

IV. Shelley's bildhafte Sprache seines Glaubens.

1. Shelley, der Gläubige 63

2. Die bildhafte Sprache.

a) Die ewigen Ideen: Anruf an den „Spirit of Nature", den „Spirit of Beauty" und an „Love" 67

b) Das Verhältnis der ewigen Ideen zur Wirklichkeit des Lebens 68

„Shadow" 68

„Light" 70

„Veil" 72

c) Die irdischen Unvollkommenheiten.

α) Die biologischen Unvollkommenheiten.
„Decay" 75

β) Die sozial-politischen Unvollkommenheiten . . 80

„Tyrant, King, Priest, King and Priest, Tyrant and Slave, Religion and Slavery" 82

„Gold and Blood, Bloodhound, Beast of Blood". 84

3. Ergänzung und Zusammenfassung 85

V. Shelley's bildhafte Sprache seines motorischen Lebensgefühls.

1. Shelley, der Motoriker 87

2. Die bildhafte Sprache.

a) Von den Vorgängen im Geiste des Menschen und seinen Anschauungen von Leben und Tod . . . 91

α) „Thought“ 92

„Brain“ 93

β) „Life - Death, Day-Night, Waking - Sleeping - Dreaming, Reality - Unreality“ 94

Der Tod 95

Das Leben 95

b) Aus Shelley's Leben in und mit der Natur.

α) Flutende, treibende Bewegung.

„Stream“ 97

„Boat and Stream“ 97

„Boat“ 98

„Wind, Breath, Air“ 98

β) Bewegen und Bewegtwerden 99

„Wind - Cloud, Vapour, Mist“ 99

„Wind - Wave, Billow, Ocean, Sea“ 102

γ) Treiben und Getriebenwerden.

„Leaves-Ghosts, Spirits“ 103

„The Shepherd and the Flock“ 105

δ) Verdrängen und Verdrängtwerden.

Das Auslöschen einer Spur im Sande:

„Wave - Sand“ 106

Verdrängen eines Schattens durch ein Licht:

„Light - Shadow“ 106

Ein Licht überstrahlt ein weniger helles Licht, eine Bewegung überholt eine weniger schnelle Bewegung: „Light“, „Meteor“ 107

ε) Leitsterne einer Bewegung:

„The Lamp“ 109

ζ) Der Ruheplatz eines Bewegten.

„Cave, Cavern“ 110

η) Bewegtheiten in Tier- und Pflanzenleben.

Das Tier 113

Die Pflanze 116

3. Ergänzung und Zusammenfassung.

a) Die Eigenart der motorischen Apperzeptionsweise Shelley's 118

b) Die Motorik der Synästhesien, der Vergleiche und der Verneinungen 121

Schluß.

Das Problem der Einförmigkeit, Mannigfaltigkeit und Dunkelheit in Shelley's bildhafter Sprache 129

Literaturnachweis.

I. Die Werke Shelley's:

The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, edited by Th. Hutchinson, London 1929.

Shelley's Prose Works, edited by R. H. Shepherd, London 1897, 2. Vol.

Shelley's Poetical Works, edited by R. H. Shepherd, London 1897. 3 Vol.

The Letters of P. B. Shelley, edited by Roger Ingpen, London 1912. 2 Vol.

II. Literatur über Shelley:

E. Birkhead, Imagery and Style in Shelley. Primitiae: Essays in English Literature by Students of the University of Liverpool, London 1912.

A. C. Bradley, A Miscellany, London 1929.

E. Carpenter and G. Barnefield, The Psychology of the Poet Shelley, London 1925.

Coeuroy, L'inspiration musicale de Shelley, Le Corresspondant, Tome 288, Paris 1922.

Wilh. Ebbinghaus, Das Aesthetische Einheits- und Vollkommenheitsproblem bei Shelley. Diss. Marburg 1931.

F. S. Ellis, A Lexical Concordance to the Poetical Works of P. B. Shelley, London 1892.

B. I. Evans, The Persistant Image in Shelley. The Nineteenth Century and After. Vol. XCI, London 1922.

H. Huscher, Studien zu Shelley's Lyrik, Leipzig 1919.

A. L. Keith, The Imagery of Shelley. The South Atlantic Quarterly 1924.

I. O'Sullivan-Köhling, Shelley und die bildende Kunst. Halle 1928.

H. Schmitt, Shelley als Romantiker. Engische Studien, Bd. 44.
E. Schulz zur Wiesch, Der Vergleich in Shelley's lyrischen Gedichten. Diss. Marburg 1932.
E. von Siebold, Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Englische Studien 53, 1919/20.
Melvin T. Solve, Shelley. His Theory of Poetry. Chikago 1927
C. F. E. Spurgeon, De l'emploi du Symbole dans la Poésie de Shelley. Revue Germanique, Lille 1912.
Arch. T. Strong, Three Studies in Shelley. London 1921
M. Suddard, Studies and Essays. Cambridge 1912.
A. Ch. Swinburne, Essays and Studies. London 1911.
Francis Thompson, „Shelley". In den Gesammelten Werken, Vol. III. London 1913.
H. Zettner, Shelley's Mythendichtung. Diss. München, Leipzig 1902.

III. Stilistische, ästhetische, literarhistorische Schriften.

Alfred Biese, Das Metaphorische in der dichterischen Phantasie. Zschr. f. vergl. Lit. N. F. 1889.
Broder Christiansen, Die Kunst. Felsenverlag, Buchenbach i. Br. 1930.
E. Ciesielski, Vergleich und Metapher bei W. Wordsworth. Diss. Marburg 1931.
M. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen. Köthen 1921.
Platons Gastmahl Uebersetzt von Fr. Schleiermacher, Leipzig, Reclam 1925.
H. Pongs, Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.
H. Pongs, Zur Methodik der Stilforschung, G. R. M. 1929.
Wilhelm Stählin, Zur Psychologie und Statistik der Metaphern. Archiv für Psychologie 31, 1914.
O. Walzel, Deutsche Romantik. Leipzig, Berlin 1923, 3. Auflage.

Verzeichnis der Abkürzungen.

Nur Abkürzungen, die nicht ohne weiteres verständlich sind, werden hier angeführt. Sie entsprechen im allgemeinen denen der Lexical Concordance by F. S. Ellis.

Con. Sing.	To Constantia, Singing. —
Const.	To Constantia.
Epips.	Epipsychidion.
Eug. Hills.	Lines written among the Euganean Hills.
Evening, Pisa.	Evening, Ponte a Mare, Pisa.
Fr. Sing.	To One Singing. II.
Guitar Jane.	With a Guitar, to Jane.
Intell. Beauty.	Hymn to Intellectual Beauty.
Jane, Invit.	To Jane, the Invitation.
Jane, Recoll.	To Jane, the Recollection.
Julian.	Julian and Maddelo.
Laon.	Laon and Cythna. (The Revolt of Islam).
Love's Phil.	Love's Philosophy.
Mont. B.	Mont Blanc.
Ode W. Wind.	Ode to the West Wind.
Prom.	Prometheus Unbound.
Rosal.	Rosalind and Helen.
Sensit. Plant.	Sensitive Plant.
St. Deject.	Stanzas written in Dejection, near Naples.
Triumph.	Triumph of Time.
Witch.	The Witch of Atlas.
W. Shelley (1817)	To William Shelley (1817. „The billows on the beach . . .“)

Anmerkungen.

[1] Zitate aus Shelley's Dichtungen oder aus seinen und Mrs. Shelley's „Prefaces" und „Notes" werden nach Th. Hutchinson's Ausgabe angeführt, Briefe nach Ingpen's Ausgabe, alle anderen Prosazitate nach „Shelley's Prose Works", edited by R. H. Shepherd. — Prosazitate sind durch Angabe der Seitenzahlen, Gedichte durch Angabe von Ueberschrift und Verszeile nachgewiesen. Stellen aus „Prometheus Unbound" werden nach Akt, Szene und Zeile angeführt, solche aus „Queen Mab" und „Sensitive Plant" nach Teil und Verszeile.

[2] Statistische Aufstellungen begreifen in sich alle lyrischen Dichtungen, auch die Juvenilia und das „Unfinished Drama", nicht aber die Uebersetzungen.

[3] Bei Zitaten werden Worte gesperrt gedruckt, auf die ich besonders aufmerksam machen will.

„I have found my language misunderstood, like one in a distant and savage land."

Shelley. „On Love".

„Pourquoi demander au rossignol ce que signifie son chant? Il ne peut expliquer qu'en recommençant à chanter; on ne peut le comprendre qu'en se laissant aller à l'impression qu'il produit!"

Germaine de Staël.
„Corinne", Livre VII.

Einleitung.

I. Ziel, Umfang und Methodik der Untersuchung.

Meine Arbeit über die bildhafte Sprache in Shelley's Lyrik möchte zum Verständnis einer Dichtersprache führen. Diese Zielsetzung scheint einfach und selbstverständlich genug zu sein! Sie bringt jedoch eine Reihe von Ueberlegungen mit sich, die — auf den ersten Blick zum mindesten — nicht selbstverständlich oder einfach sind, und macht es mir zur Aufgabe, vor der eigentlichen Untersuchung von Shelley's bildhafter Sprache Rechenschaft abzulegen über jene Wege, auf denen ich mein Ziel zu erreichen hoffe.

Der Stilforscher von heute ist in einer schwierigen Lage:[1] Nach den neuesten Forschungsergebnissen kann er keine der früheren Methoden einfach übernehmen, und eine neue, allgemeingültige Art der Stilerforschung ist noch nicht gefunden. So muß er eigene Wege suchen, muß sich von der besonderen Eigenart seiner Aufgabe leiten lassen; und trotz dieser subjektiven Inangriffnahme der Forschungsprobleme darf er die Forderung einer Weiterverwertbarkeit seiner Studienergebnisse nicht außer Acht lassen.

Auf diese Forderung vor allem war mein Blick gerichtet, als ich mir über den Weg klar zu werden suchte, der mich zum Ziel meiner Bemühungen führen würde, und als ich folgende Entschließungen faßte:

---

[1] Siehe Pongs: Zur Methodik der Stilforschung. G. R. M. 1929.

1. Mein Forschungsgebiet schränkte ich ein auf die für Shelley typische Metaphorik der häufig wiederkehrenden Bilder. Ich tat dies in der Ueberzeugung, daß nur auf der Grundlage eines Verstehens dieser Bilder Shelley's Gesamtsprache in ihrer Symbolik begriffen und gedeutet werden kann.

2. Den Begriff „Bildhafte Sprache" faßte ich ganz allgemein. Ich werde von „Bild", „metaphorischem Bild", „dichterischem Bild", werde von „Metaphorik" sprechen und hiermit keine Einzelausprägung bildhafter Sprache meinen. Irgendein Ausdruck soll gemeint sein, der nicht etwa immer eine festumrissene Vorstellung suggerieren muß, sondern in einem ganz allgemeinen Sinne „metaphorisch" genannt werden kann. — Denn jede Sprache an sich ist metaphorisch, ist bildhaft, die Sprache eines Dichters nur in gesteigerter, hintergründiger Art. — Und wenn ich hier keine Trennungslinie ziehe zwischen den einzelnen figürlichen Formen bildhafter Sprache, will ich auch nicht zwischen dieser und nicht bildhafter, zwischen poetischer und prosaischer Sprache unterscheiden [2].

3. Die statistische Arbeitsmethode lehnte ich ab. Meine Beschäftigung mit Sprachstudien, die auf ihr begründet sind, zeigte mir, daß aller Stilforschung — gleichviel, welches Ziel sie sich gesetzt haben mag — ein Verstehen der Dichtersprache vorausgegangen sein muß, wenn sie in der Verwertung ihrer Ergebnisse nicht Irrtümern anheimfallen soll. — Die Verfasser von statistischen Arbeiten, die über das rein zahlenmäßige Feststellen von Tatbeständen hinaus noch eine ästhetische Bewertung und Deutung einer Dichtersprache geben wollten, sah ich oft ihre vorgefaßten Meinungen mit statistischen Scheinbeweisen stützen, und so ihren Fehlschlüssen noch das Ansehen exakter Wissenschaftlichkeit geben [3].

Stilforschung kann nun einmal nicht zu einer exakten Wissenschaft „erhoben" werden, sie wird immer abhängig bleiben müssen von der Fähigkeit des Forschers, sich einfühlen zu können und vor allem sich einfühlen zu wollen, von seinem ernsthaften Bemühen, sich selbst zurückzustellen und der Sprache des „Anderen" zu lauschen. —

Auch hat die statistische Forschungsmethode vorerst noch nicht einmal den Vorteil der Uebersichtlichkeit, der zumeist an ihr gerühmt wird. Denn solange jede Statistik nach einem anderen

---

[2] Siehe S. 7 ff., wo theoretisch zwischen poetischer und prosaischer Sprache unterschieden wird u. S. 91/92, wo auch Shelley's Ansicht über das Wesen des dichterischen Bildes angeführt wird.

[3] Die von E. Schulz zur Wiesch gefertigte Statistik der Vergleiche greift in ihren Bewertungsurteilen von Shelley's Metaphorik aus eben diesen Gründen oft fehl.

Schema aufgestellt wird, solange also ihre „Uebersichtlichkeit" nicht zur Weiterverwertbarkeit dienen kann, erfüllt sie nicht eigentlich jene Aufgabe, der jede Studie über metaphorische Sprache genügen sollte. Wahrhaft ausgewertet können solche — und auch anders gerichtete — Arbeiten nur werden, wenn einmal die Forderung eines allgemeinen Schemas für Stiluntersuchungen erfüllt und eine vergleichende Metaphernwissenschaft hierdurch ermöglicht sein wird. Denn der besondere Stil eines Dichters kann erst im Vergleich mit dem anderer Dichter in seiner Eigenart voll begriffen werden.

4. Ich werde deshalb versuchen, die Eigentümlichkeit von Shelley's Metaphorik so klar herauszustellen, als es unter diesen Umständen möglich ist, indem ich — gelegentlich mir einfallende — Gegenüberstellungen mit den Sprach- und Erlebnisbesonderheiten anderer Dichter in meine Deutungen einflechte.

5. Absichtlich habe ich verzichtet auf eine Einordnung meiner Erkenntnisse in Begriffe wie „Romantische Sprache" und auf ihre Erklärung aus dem Wesen der „Englischen Romantik". Denn da Shelley sie selbst mitbestimmt hat, kann man sie wohl aus seinem Geiste erklären, nicht aber sie zur Begründung irgendeiner Eigenart seines Schaffens heranziehen [4].

Anders stände es, wenn ich mit dem Begriff eines überzeitlichen Phänomens, nämlich mit dem des „Romantischen Geistes" arbeiten wollte. Da dies aber im Rahmen meiner Arbeit nur beiläufig geschehen könnte, läge die Gefahr nahe, daß ich dem Leser unbestimmte Vorstellungen vermittelte und das Rätsel von Shelley's dichterischem und menschlichem Genie durch ein anderes zu lösen versuchte, durch das des „Romantischen Geistes" [5].

6. Es bedarf wohl kaum einer Rechtfertigung, daß eine stilistische Arbeit, die zu einem Verstehenlernen dichterischer Sprache führen will, eine ausgesprochen psychologische Note erhält. Denn sobald es uns um die Bedeutungserlebnisse dichterischer Worte zu tun ist, müssen wir jenen Wegen nachspüren, die zwischen den Erlebnissen der Dichterseele und dem Worte hin und wider gehen, dem Worte, das in ein Erlebnis hineingezogen und in ihm gestaltet wird und — in das hinein zugleich des Dichters Erlebnis gebannt und gebaut wird. — Für den Nacherlebenden

---

[4] Vor allem, solange dieser nicht eindeutig definiert erscheint. Unterschiedliche Begriffsbestimmungen der Romantik und des Romantischen finden sich in den Werken von Gundolf, Kluckhohn, Petersen, Petrich, Strich und Walzel.

[5] Das Wesen des Romantischen aus Shelley's und anderer Dichter Geist wird gedeutet in Deutschbeins Werk: „Das Wesen des Romantischen."

— sei es nun der Dichter selbst nach dem künstlerischen Schaffensakte oder der Andere, ihm Lauschende — wird des Dichters ursprüngliches, dem „Dichten" vorangegangenes Erlebnis, erst durch das „Im-Wort-Sein" zu dem eigentlichen Erlebnis. Und eben dieses, von dem wir hier sprechen wollen, wächst dem Dichter als solches erst in der Wortgestalt zu. In ihr verschmilzt das noch nicht geformte, meist ja unbewußte Erleben mit dem Worte oder dem Laut, die als schon Daseiende psychisch-physische Gegebenheiten ihm gegenüberstehen. An Laut und Wort erfährt das ursprüngliche (d. h. zeitlich vorangehende) Erlebnis seine Gestaltung und Beschränkung zugleich [6].

7. Meine Stiluntersuchung gilt allen lyrischen, lyrisch-epischen und lyrisch-dramatischen Dichtungen Shelley's, auch den Fragmenten. Die Juvenilia bleiben unberücksichtigt, da sie in ihrer Sprache noch allzuviel fremdes Traditionsgut aufweisen [7].

Auch stütze ich mich grundsätzlich nicht auf biographisch oder anekdotisch Ueberliefertes. Denn Shelley spricht in seinen Werken so untrüglich zu uns, Mensch und Dichter sind in ihnen so vollkommen eins [8], daß es mir überflüssig erscheint, irgendwelche Erklärungen für sein Wesen und Werk aus Ueberlieferungen zu holen, die schon der Art ihrer Entstehung nach zufälligen und subjektiven Charakter tragen [9].

II. Häufig wiederkehrende Bilder in ihrer Bedeutung für ein Verstehenlernen dichterischer Sprache.

Von den eben aufgestellten Entschließungen bedürfen die ersten zwei —als die grundlegendsten — noch einer besonderen Besprechung. Vor allem muß die Frage beantwortet werden, warum ich gerade durch die Erforschung des immer wiederkehrenden Bildes zum Verstehen einer Dichtersprache zu gelangen hoffe. —

Mit der Bedeutung eines festen Bestandes metaphorischen Bildwerkes steht es meines Erachtens für den Dichter selbst und

---

[6] Shelley selbst sagt vom künstlerischen Schaffen: „The most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet." Vol. II. S. 32.

[7] Alle Werke Shelley's vom Alastorband 1816 ab sind also gemeint, mit Ausnahme der Prosawerke und der Dramen „The Cenci", „Charles the First" und „Oedipus Tyrannus".

[8] Hierzu siehe S. 31 ff.

[9] Wenn ich trotzdem gelegentlich biographisches Material verwende, geschieht dies nur des knappen Beleges wegen und in Ergänzung zu dem, was ich aus Shelley's Werk selbst erfahren habe.

den Nachempfindenden so: Aus elementarem Urerlebnis steigt dem Dichter ein Bild auf und — ist es einmal geboren worden — so kehrt es immer wieder, in seinem Bedeutungsgehalt, seiner Stimmungsfarbe sich variierend, je nach seiner Eingliederung in das Gesamterleben. Jedes dieser Bilder hat sein eigenes Lebensschicksal, seinen eigenen Lebensablauf [10]. Manche von ihnen werden in ihren Bedeutungserlebnissen immer fester umrissen, andere weiten sich aus und nehmen eine Fülle von assoziativen Werten in sich auf, gewinnen an suggestiver Wirkungsfähigkeit, andere hinwiederum mögen unter der Fülle ihrer symbolischen Werte zur Vieldeutigkeit zerschweben. Mehr und mehr aber werden sie zum ganz besonderen Worteigentum ihres Schöpfers. — Wenn wir Nacherlebende, die wir das Kunstwerk empfangen, erst einmal wissen, daß der Dichter mit seinem ihm und nur ihm zugehörigen Worte weit von uns fortgehen kann in das magische Reich seiner eigensten Herrschaft, dann werden wir an dieses sein Wort nie mehr vertraulich wie an ein Altbekanntes herantreten, und so, als wüßten wir schon lange, wer es sei, woher es komme und was es hier wolle [11].

Wenn uns nicht eine glückliche Intuition führt, ist der Vergleich das einzige Mittel, dem Worterleben eines Dichters nachzuspüren. Das Nebeneinanderstellen von gleichen oder ähnlichen dichterischen Bildern im Rahmen ihrer verschiedenen Zusammenhänge und Bedeutungsschattierungen läßt uns erahnen, welche Erlebnisse der Dichter vorzüglich in dieses oder jenes Wort hineingestaltet, oder — um es anders auszudrücken — welche Worte ihm dieses oder jenes Erlebnis erschaffen. (Denn wir wissen ja: Wort und Erleben formen sich gegenseitig, sind eins) [12].

---

[10] Im allgemeinen werde ich den Lebensablauf solcher Bilder nicht chronologisch durch Shelley's Werk hindurch verfolgen. Denn ein dichterisches Bild entwickelt sich nicht etwa im Laufe der Zeit aus einer kleinen Keimzelle zu einem Wesen von größerer Beherrschungsweite — wenigstens grundsätzlich nicht, wenn es auch öfters der Fall sein mag; es handelt sich nicht um eine Entwicklung in einer Richtung hin, sondern um ein nicht unter Gesetze zu bringendes Variieren.

[11] In dieser naiven Weise treten u. a. M. Suddard und E. Schulz zur Wiesch an einige von Shelley's Worten heran. Siehe hierzu S. 20 Anm. 16. — Auch E. v. Siebolds Werturteil über Shelley's Synästhesien scheint mir dieser falschen Einstellung wegen mißglückt. Hierzu siehe S. 121 ff.

[12] Daß klangliche und metrische Bedingungen die Wortwahl beeinflussen, ja, daß der Reim der strengen Stanzenform oftmals ein metaphorisches Bild geradezu herausfordert, und alle dergleichen Bedingungen, die Sprachgestaltung mitbestimmen, kann ich hier nicht berücksichtigen. Sie sind für die häufig wiederkehrenden Bilder nicht von so ausschlaggebender Wichtigkeit, wie etwa für einen metaphorischen Einzelausdruck.

Eine bildhafte Vorstellung aber, die einem Dichter nur selten, womöglich nur einmal in seinem Werke erwächst, ist nur unsicher zu deuten. — Können wir indessen nebeneinanderstellen, was sich uns als ein Aehnliches oder Gleiches schenkt und nachprüfen, ob diese Aehnlichkeit eine echte oder täuschende war, so lassen sich zwanglos Gruppen von metaphorischen Sprachgebilden zusammenstellen, die für den Dichter ähnlichen „Innenton“ [13] haben, mag auch unser eigener Sprachgebrauch sie nicht als verwandt empfinden. — Aus dem Zusammenhang einer solchen Gruppe werden wir den einzelnen Worten ihr Herrschaftsbereich mit einiger Sicherheit zuweisen können. — Wenn aber erst einmal auf diesem Wege eine Grundlage geschaffen ist, werden wir auch oft vereinzelt dastehende Wortphänomene aus unserer Gesamtanschauung heraus verstehen lernen.

III. Ueber das Wesen bildhafter Sprache, ihre Vieldeutigkeit und Symbolfähigkeit, ihr Enthüllen und Sich-Verhüllen.

Je ursprünglicher und schöpferischer eine dichterische Sprache ist, desto stärker erhebt sie den Anspruch, sie als eine noch unerschlossene Fremdsprache ehrfurchtsvoll zu betrachten und sich ihr nicht vertraulich zu nähern; epigonenhafte Sprache hingegen kommt uns entgegen wie ein längst Bekanntes, längst Ausgekanntes. —

Echte Dichtersprache fordert Ehrfurcht und von dem, der sie erschließen möchte, eine ernste Hingabe. Aber nur, wenn Ehrfurcht und Hingabe sich mit der rechten Kenntnis vom Wesen metaphorischer Sprache verbinden, läßt sie sich entziffern.

Auch nur in großen Zügen das Wesen bildhafter Sprache zu umschreiben, wie es uns von der neuesten Stilforschung [14] klargelegt wurde, kann hier nicht meine Aufgabe sein. Nur auf einige Kennzeichen sei aufmerksam gemacht, deren Einsicht Grundbedingung ist für ein Begreifen dessen, was Metaphorik ist, was sie vermag und wie sie allein verständig gedeutet werden kann.

---

[13] Das Wort „Innenton“ habe ich von B. Christiansen übernommen, wie auch das später gebrauchte: „Richtungspfeil“.

[14] Ich möchte hier vor allem auf Stählins vortreffliche Arbeit hinweisen, die — schon 1914 erschienen — m. E. bahnbrechende Erkenntnisse brachte. Da diese Arbeit aber nicht umfassend genug und vor allem vorwiegend psychologisch orientiert ist, kann sie nicht ohne weiteres als Grundlage für eine Stilstudie dienen. Ebenfalls nicht H. Pongs' Werk: „Das Bild in der Dichtung“, da es — in seinem 1. Band vorliegend — nur das „dichterische Bild als Gefühlsmetapher“ (Pongs S. III) behandelt.

Die neuere Stilforschung wendet sich in der Definition des Metaphorischen gegen die von der Poetik des Aristoteles bis auf unsere Tage hinübergerettete, landläufige Meinung, als sei dichterische, metaphorische Sprache im Gegensatz zu prosaischer Sprache eine „übertragene", eine geschmückte Prosasprache, und als sei das Kriterium für den ästhetischen Wert eines Vergleiches oder einer anderen Ausprägung figürlicher Sprache das korrekte, d. h. verstandesmäßig befriedigende „tertium comparationis".

Es war dies die Theorie der Poetiken. Echte Dichter aber haben nie nur verstandesmäßig gearbeitet, haben nicht einfach „übertragen". Und nie war es allein das rational Befriedigende, was für sie selbst und die Leser den Reiz ihrer metaphorischen Sprache ausmachte, auch wenn sie es glaubten. In der Tatsache allein, daß ein Dichter gerade diese und keine andere Bildvorstellung setzte — es stehen ja meist mehrere verstandesmäßig gleich befriedigende zur Verfügung — liegt schon das irrationale Moment, um dessentwillen wir alle Metaphorik „Stimmungsmetaphorik" nennen könnten. Heute wissen wir, daß bildhafte Sprache nicht etwa eine „uneigentliche" ist gegenüber einer das „Eigentliche" aussprechenden Sprache, wir wissen, daß sie so und nicht anders zu sagen vermag, was sie zu sagen hat.

Diese Klarlegung des Begriffes „Metaphorik" ist heute allgemein anerkannt und jene ihr vorangehende verworfen. — Ein weiteres Kennzeichen dichterischer Sprache aber, das mir nicht weniger wichtig zu sein scheint und mit dem eben besprochenen eng zusammenhängt, ist — soviel ich weiß — von den Stilforschern noch nicht in seiner grundlegenden Bedeutung erkannt worden. Und doch scheint es mir, als könnten wir nicht an die Deutung metaphorischer Sprache gehen, bevor wir uns über diese ihre Eigenart klar geworden sind: [15]

Bildhafte Sprache deutet nie auf ein Einzelnes, meint immer eine Vielheit, ein Mehr, als prosaische Sprache es auszudrücken imstande wäre. Sie ist eine durchsichtige Sprache, die durch sich selbst in einen hinter ihr liegenden Tiefenraum weist. Bildhafte Sprache erteilt einem einzelnen Worte oder Ausdruck Symbolfunktion, sie verneint dieses Wort — das sie immerhin als ein positives und einzelnes hingestellt hat — doch durch sich selbst wieder in seiner festen Positivität, löst sich aus ihr heraus und geht in ein Vielfaches über. Sie macht das einzeln

---

[15] Eine Interpretation kann natürlich auch — ohne theoretisch fundiert zu sein — intuitiv das Richtige treffen. Allzuoft aber fand ich, daß auch feinfühlige Interpreten gelegentlich so fehl griffen, wie es mir nur aus einem Mangel an theoretischen Vorkenntnissen erklärbar schien.

hingestellte Wort also zu einem Träger für Mannigfaltiges. Prosaische Sprache — im Gegensatze zu poetischer — wäre demnach als eine eindeutige, sich selbst genügende, undurchsichtige Sprache zu kennzeichnen, in der das einzelne Wort einen einzelnen Sinn oder einen einzelnen Begriff darstellt, verstandesmäßig erfaßbar. (Amusischen Menschen ist auch poetische Sprache eine endlich begrenzte, prosaische).

Bildhafte, poetische Sprache also trägt in sich ein Element, das über sie hinaus weist auf ein Vielfältiges, nicht rational Erfaßbares. Jeder Mensch, der solcher Sprache lauscht, wird dieses Vielfältige in einer etwas anderen Art erfühlen, und auch für das einzelne Individuum wird sie nicht immer dieselbe sein. Dem Schöpfer selbst sogar bleibt das ins Wort gebannte Erlebnis nicht immer das gleiche, da er seinem vollendeten Werke ja wie ein anderer Nachempfindender gegenübersteht. Denn für ihn ist das Worterlebnis bestimmt umgrenzt nur im Augenblicke der Sprachschöpfung selbst, vieldeutig wird es schon, wenn während des Dichtens sein Kunstwille zu wirken beginnt [16].

Der Dichter gibt in der metaphorischen Sprache ein bestimmtes — und zugleich vieldeutiges Erlebnis. Wohl will er im Metaphorischen sich enthüllen, aber — sich enthüllen wollend — verhüllt er sich. Nicht etwa will er bewußt ein Rätselspiel treiben, aber im Reich der Sprache — als einer Lebensäußerung des Menschen, der sich selbst in seltensten Augenblicken und dann nur als Bruchstück seiner selbst begreift, meint wahrheitsgetreueste Enthüllung Verhüllung [17].

Wenn nun aber dichterische Sprache eine vieldeutige, sich unserem Zugriff entwindende, den Sprecher ebenso verhüllende wie enthüllende ist, muß es dann nicht ein fruchtloses Unternehmen sein, sich um sie zu bemühen, die doch nur dunkle Orakelsprüche zu schenken vermag und deren Rätselhaftigkeit durch die Veränderlichkeit unseres Einfühlungsvermögens noch vertieft zu werden scheint.

Nein. Bildhafte Sprache ist vieldeutig, aber nicht irgendwie nur weist sie über sich hinaus, sondern ihr Hinausweisen trägt einen ganz bestimmten „Richtungspfeil" in sich, der uns anzeigt, auf ein wo-gelagertes und wie-geartetes Mannigfaltige wir unseren Blick richten sollen. Er weist auf ein Mannigfaltiges hin, das erfüllt ist von bestimmten Bedeutungs- und Stimmungserlebnissen. Jede Metapher kann demnach eine Stimmungsmeta-

---

[16] Ueber das Wirken des Kunstwillens siehe S. 10/11.

[17] Shelley sagt: „How vain is it to think that words can penetrate the mistery of our being! Rightly used they may make evident our ignorance to ourselves and this is much". Vol. II. S. 175.

pher genannt werden, und in dieser ihrer Eigenschaft liegt ihre große Symbolfähigkeit. Die Symbolkraft eines bildhaften Ausdrucks ist nämlich am stärksten dann, wenn dieser nicht nur für „ein Anderes" steht, sondern viele Stimmungs- oder Bedeutungsklänge[18] in sich faßt, mag es zunächst auch den Anschein haben, als verlöre er mit der Bestimmtheit der Umrisse an Symbolhaftigkeit.

Wenn nun aber ein metaphorischer Ausdruck immer wieder für dasselbe Ineinander, dieselbe Verwobenheit von Stimmungselementen ausgesprochen wird, kann es geschehen, daß dieser Ausdruck im Laufe der Zeit zu einem abstrakten Zeichen für einen Erlebniskomplex wird. (So etwa wie für das Erlebnis der Hoffnung das Zeichen des Ankers steht, das wir wohl meist nur im verstandesmäßigen Setzen des einen für das andere erfassen, weil die ursprüngliche metaphorische Wortschöpfung durch traditionellen Gebrauch ertötet worden ist)[19].

Sobald die bildhafte Sprache eines Dichters (oder einer Epoche) diese Entwicklung durchmacht, wird sie epigonenhaft und geht von poetisch-metaphorischer zu prosaischer Zeichensprache über. — Zu entscheiden, wann ein Dichter auf diese Weise zum Epigonen seiner früheren Dichtersprache wird, ist schwierig und nur aus einer Gesamtanschauung seiner Metaphorik heraus möglich. Es will mir scheinen, als ob Shelley mit seinem Bilde des „veil" schon in frühen Dichtungen, wie „Alastor", nahe an den Uebergang gelangt sei, wo erlebte Wortbedeutung zu toter Formel wird[20].

Außer dieser rationalen Zeichensprache, zu der ursprünglich echte Metaphorik herabsinken kann, gibt es noch eine andere Art unechter Metaphorik, die recht eigentlich Prosa ist, sich jedoch äußerlich als Poesie zu geben versteht. Man könnte sie eine „absichtliche Geheimsprache" nennen. Sie wird dann gesprochen, wenn ein Dichter in der Bildhaftigkeit seiner Worte sich nicht — enthüllend wollend — verhüllt, sondern wenn er sich — verhüllen wollend — doch enthüllt. Sie kann uns gelegentlich auch bei einem echten Dichter begegnen und ist dann wohl meist auf den Zwiespalt zurückzuführen, daß er sich getrieben fühlt, aus seinem Leben den anderen und sich etwas zu erzählen und doch nicht mag, daß diese allzuviel über ihn erfahren sollen. Dann

---

[18] Wie immer wir es ausdrücken wollen: Wenn ich hier Bedeutungsklänge sage und später viel von Bedeutungserlebnissen sprechen werde, soll mit diesem Wort nichts Rationaleres gemeint sein als z. B. mit dem Wort „Stimmungserlebnis", das ich jedoch nicht gerne verwende, da es in sich nicht das „Hindeuten auf Etwas" trägt.

[19] Aus seiner rationalen Abstraktheit kann ein solches Symbol jederzeit durch einen schöpferischen Sprachgestalter wieder erlöst werden.

[20] Siehe „veil" S. 74/75.

verhüllt sich der Dichter willentlich. — Und die Tatsache dieser Verhüllung hat nichts mit jener zu tun, die wir als ein Charakteristikum bildhafter Sprache kennen lernten[21]. Solch willentliche Verhüllung raubt der Sprache ihr organisch schicksalhaftes Wesen, macht sie zu einer willkürlichen, spielerischen Geheimsprache, die der „Andere", der Hörer, als Verstoß gegen den künstlerischen Takt empfindet. — Shelley hat — sich so verhüllen wollend — den mittleren Teil und einige der Fragmente des „Epipsychidions" geschrieben[22].

Wahrhaft dichterische Sprache aber — um es noch einmal zu betonen — will nicht verhüllen, sondern enthüllen. Mit allen Kräften und Mitteln, die ihr zur Verfügung stehen, sucht sie so deutlich wie möglich auszusagen, was sie zu sagen hat. Diese Erkenntnis führt zu einer weiteren: wenn ein Dichter auch vermeint — der einsamen Nachtigall gleich — nur sich selbst zur Freude zu singen[23], so ist das künstlerische Schaffen doch seiner innersten Natur nach auf ein außer ihm selbst Seiendes hingewendet. Jedes Kunstwerk bedeutet einen offenen oder verborgenen, einen bewußten oder unbewußten Liebesanspruch an die Welt. — Aller Bilderreichtum eines Dichters sucht es dem „Anderen" zu ermöglichen, an seinem Erleben teilzuhaben. Der Dichter baut — meist ganz unbewußt — sein Werk bis in die kleinste Nuance seiner Sprachgestaltung so auf, daß der „Andere" sich in ihm auskennen und — wenn vielleicht auch nicht auf den ersten Blick — doch verstehen kann, was der Dichter ihm sagen will. (Und wenn ein Dichter tatsächlich einmal nur für sich selbst ausspricht, was ihn bewegt, so ist jener „Andere", auf den sein Sprechen hingewendet ist, dennoch da. Er selbst, als Nacherlebender, sein späteres Ich, ist dann jener, auf den er in seinem Schaffen blickt, jener „Andere".)

Der Dichter fühlt sich im Augenblicke seines künstlerischen Schaffens ja nicht nur als den tätig Schöpferischen, er weiß sich auch als Empfangenden, als einen, dem ein Werk geschenkt wird. Auf einen Empfangenden, einen „Anderen" — wer immer es auch sein möge — geht also der Kunstwille des Dichters aus, jener

---

[21] Wenn ein solch willentliches Verhüllen jedoch magisch abwehrenden Stimmungscharakter trägt, kann es auch echte Metaphorik sein.

[22] Swinburne empfindet dies — in Bezug auf den mittleren Teil des „Epipsychidion" — wenn er sagt: „Art should have nothing to do with puzzles". (Notes on the Text of Shelley S. 236 in „Essays and Studies").

[23] Shelley spricht in dem Sinne einmal vom Dichter, d. h. von sich (Vol. II. S. 10), doch haben wir auch andere Aeußerungen von ihm, aus denen ebenso klar wie aus seinen Dichtungen hervorgeht, daß er die Teilnahme anderer an seinem Werke nicht entbehren konnte.

Wille, der schon in der Ekstase des künstlerischen Schaffens prüfend arbeitet, das ihm „Einfallende", ihm geschenkt Werdende ergreifend oder verwerfend.

Der Kunstwille des Dichters wirkt so, daß der „Andere" seine Sprache verstehen k a n n, nicht aber, daß er sie unbedingt verstehen muß. Oft bedarf es großer Hingabe, die Metaphorik eines Dichters verstehen zu lernen. Aber jeder Dichter hat Anspruch auf diese Hingabe. Es sagt gar nichts für oder gegen eine Sprache aus, ob sie schwer oder leicht verständlich ist, verlangen können wir — die Empfangenden — nur, daß sie überhaupt verständlich sei. —

Ich erinnere an jene Worte — die ich als Motto für meine Bemühungen wählte — und in denen Shelley darüber klagt, daß er unverstanden blieb von der lieblosen Gleichgültigkeit der Menschen „like one in a distant and savage land" [24].

IV. Uebersicht und Charakterisierung schon geleisteter Vorarbeit.

Seit jener Klage sind nicht wenige Bemühungen um Shelley's Sprache unternommen worden. Fast alle Werke der reichen Shelley-Literatur, was für ein besonderes Studiengebiet sie sich auch gewählt haben mögen, kommen auf das Phänomen seiner Metaphorik zu sprechen, und sie alle legen Zeugnis dafür ab, daß ihre Erforschung als eine notwendige und zugleich reizvolle Aufgabe angesehen wird.

Einige Shelley-Forscher nun haben ihre Aufmerksamkeit den häufig wiederkehrenden Bildern gewidmet. — Mit Ausnahme der Arbeiten von Strong und Ebbinghaus handelt es sich immer nur um ganz kurze Skizzen, die wohl einige hübsche Beobachtungen enthalten mögen, jedoch kaum mehr als das Augenfälligste berichten. Und da jeder von den Verfassern dieser Essays nur eine kleine Anzahl von dichterischen Bildern bespricht, und zwar meist [25] in recht zufälliger Auswahl und Zusammenstellung und

---

[24] Vol. I. S. 426.

[25] A. C. B r a d l e y : „Odours and Flowers in the Poetry of Shelley. W i l h e l m E b b i n g h a u s : „Das Aesthetische Einheits- und Vollkommenheitsproblem bei Shelley. (Siehe hierzu S. 129 Anm. 2.) B. I. E v a n s : „The Persistent Image in Shelley". Folgende Bilder werden interpretiert: „Autumn Leaves and Ghosts." „Boat, Lake, Stream, Cavern". „Lamp, Sphere or Star." A r t h u r L. K e i t h : „The Imagery of Shelley": „Stream and Sea", „Shadows", „Clouds. Vapours, Mists", „Music", „Childhood", „Thoughts, Dreams, Emotions". C a r o l i n e F. E. S p u r g e o n : „De l'emploi du symbole dans la poésie de Shelley". Licht- und Schattensymbolik wird u. a. gedeutet. A r c h i b a l d T. S t r o n g : „Three Studies in Shelley". Eine eingehend stilistische und psychologische Studie über „Veil" (S. 70), „Eagle, Serpent,

keiner von ihnen sich auf die Arbeiten seiner Mitforscher bezieht, stehen ihre Einzelinterpretationen recht isoliert da und fallen leicht erklärbaren Irrtümern anheim; notwendig aber ist es, wenn ein dichterisches Bild in seinem inneren Leben überhaupt begriffen werden soll, daß die Beziehungen des einzelnen Bildes zu all den anderen in möglichst häufiger Gegenüberstellung aufgedeckt werden und so ein Verstehenlernen jener Bilder schon durch eine gewisse Reichhaltigkeit des behandelten Stoffes möglich gemacht wird. —

Ich werde im Gegensatz zu den meisten der eben erwähnten Essays in meiner Studie nicht von den einzelnen metaphorischen Worten und Bildvorstellungen ausgehen, sondern von den geistig-seelischen Erlebniskomplexen, die sich in ihnen widerspiegeln [26]. Auf diesem Wege werden sich Gruppen von Bildern zusammenstellen lassen, die für Shelley's Worterleben verwandte „Innenklänge" haben — entstiegen sie doch dem Urgrund ähnlicher Erlebnisbereiche! — Dieses methodische Vorgehen stellt sich ausdrücklich jenem entgegen, das vom Worte an sich, d. h. von seiner prosaischen oder subjektiven Bedeutung aus, auf das Erlebnis schließen will, das jenes Wort für den Dichter hat [27].

Wenn ich nun aber nicht gewillt bin, vom Worte in seiner alltäglichen Bedeutung oder der Bedeutung, die es für mich selbst hat, zu jenen Urerlebnissen hinabzusteigen, aus denen sich das immer wiederkehrende metaphorische Bild gebiert, wie — so muß ich mich fragen — kann ich dann überhaupt zu einer Kenntnis oder auch nur einem Erahnen jener Erlebnisse gelangen, ohne ein Opfer vorgefaßter Meinungen zu werden? — Es wird dies geschehen müssen aus der Annahme heraus, als habe sich mir aus einer Gesamtschau von Shelley's dichterischer Persönlichkeit,

---

Meteor" (S. 80), „Boat, Stream" (S. 89), „Moon" (S. 105), „Putrefaction and decay" (S. 129—147). Arbeiten, die sich nicht prinzipiell mit häufig wiederkehrenden Bildvorstellungen beschäftigen, dennoch aber gelegentlich auf sie zu sprechen kommen, sind die von Carpenter and Barnefield, E. v. Siebold, M. T. Solve, M. Suddard, E. Schulz zur Wiesch und Zettner.

[26] W. Ebbinghaus geht ähnlich vor wie ich. — Strong's erste zwei Essays stimmen z. T. mit meiner methodischen Grundhaltung überein, sein drittes aber „The Symbolism" geht vom einzelnen Worte aus.

[27] E. Schulz z. W. und M. Suddard schließen von der Wortbedeutung, die ein Wort für sie persönlich hat, ohne weiteres, daß es diese auch für Shelley haben müsse und sprechen auf Grund ihres Irrtums ihre Verurteilungen aus. — Denn was kann man abfälligeres von der Sprache eines Dichters sagen, als daß sie keine „Bildverantwortlichkeit" kenne, wie E. Schulz z. W. dies S. 84 und M. Suddard S. 107 ff. tut.

seine Sprache in ihrem Wesen erschlossen. — Da ich mir aber der Kühnheit dieser Annahme bewußt bin, werde ich mit der größten Sorgfalt alles, was ich ihr verdanke, einer strengen Prüfung unterziehen und nur bestehen lassen, was sich mir vollkommen aus Shelley's Sprache heraus bestätigt.

Hauptteil.

I. Shelley's bildhafte Sprache der Ekstase.

1. Shelley, der Ekstatiker.

Wenn wir die Werke und Selbstzeugnisse schöpferischer Menschen durchforschten, um zu erfahren, welchen Raum in ihnen die Schilderung ekstatischer Zustände einnimmt, fänden wir sicher nicht viele Künster, die so oft die Ekstase dargestellt und in ihren verschiedenartigen Ausprägungen so scharf gezeichnet, sie in der Stufenfolge ihrer sich ablösenden Zustände der Erregtheit so wirklichkeitsgetreu dargestellt hätten, wie Shelley. — Wir würden aber auch kaum einen Künstler finden, der nicht ein einziges Mal von diesem Erlebnis der Ekstase gesprochen hätte: denn jeder Künstler ist in einem gewissen Grade ein Ekstatiker. Wenn ich von Shelley nun als einem Ekstatiker spreche, soll er gekennzeichnet sein vor anderen Künstlern, die diese Gabe zur Ekstase in viel geringerem Maße besitzen, als ein Mensch, dem sie im Mittelpunkte seines Lebens, seines Denkens und Dichtens steht. Leben und Werk sind für den großen Künstler eins. Die Tatsache, daß er schaffend tätig ist, ist für ihn die wichtigste Lebenstatsache, die Frage, woher ihm sein Werk komme, die wichtigste Lebensfrage. Und sie findet ihre letzte Antwort in der Ekstase, die dem Dichter schenkt, was er sich in Stunden heißen Bemühens nicht hätte erringen können — sein Werk nämlich, das ihm als ein Ueberraschendes, ihn Beglückendes eingegeben wird: Denn nicht allein Leben und Werk bedeutet die Ekstase dem Künstler, sie ist ihm auch sein Glück. —

Welcher besonderen Eigenschaft verdankt es nun aber der ekstatische Künstler, daß ihm dieses Glück des Inspiriertwerdens vor anderen Menschen zu teil wird? — Der große Ekstatiker ist immer ein großer Liebender, ein Begeisterungsfähiger, dem es tiefstes Bedürfnis und höchste Möglichkeit ist, etwas außer ihm

Seiendes mehr zu lieben als sich selbst, ist ein Mensch, der sich bis zur Aufgabe seines Ichbewußtseins einem „Anderen“ [1] hingeben kann. Nur ein wahrhaft Liebender kann ein Ekstatiker, ein schöpferischer Mensch sein [2].

Einem solchen Menschen fallen Leben, Werk, Glück und Liebe in eins zusammen. — Ist die Fähigkeit zu lieben, das „Lieben-Können“ nun Vorbedingung für das Glück der Ekstase, so wird der Mensch hinwiederum in der Ekstase erst gewahr, was die Liebe vermag. Ergriffen von ihr — weiß er sich für einen kurzen Augenblick in seinem höheren, eigentlichen Sein, weiß sich mit diesem seinem höheren Sein in seinem Werke beschenkt. Und ein Weiteres geschieht ihm in der Ekstase: Jenes höhere, eigentliche Leben, jenes Bewußtsein einer stärkeren Wirklichkeit als das gewöhnliche Leben sie zu bieten hat, lassen ihn zu einem Reiche vorstoßen, vor dem das irdische einem ungewissen Traume gleich zerschwebt. Für Shelley bedeutet jenes höhere Reich der Wirklichkeiten eine Herrschaft ewig wahrer und wirkender Ideen, die sich nur von der liebenden Hingabe des ekstatischen Menschen erfassen lassen, und durch ihn sich der Menschheit zu offenbaren vermögen.

Ich sprach von der „Fähigkeit zur Liebe“, vom „Lieben-Können“ und vermied das einfachere Wort „Liebe“. Diese Wortwahl soll dem Irrtume vorbeugen, als handele es sich für einen Ekstatiker etwa darum, das Glück des Geliebtwerdens zu erfahren und nicht vor allem um seine aktiv-dynamische Fähigkeit zum „Lieben“, die jener passiv-empfangenden gegenübersteht. Dem Ekstatiker ist es mehr darum zu tun, daß er liebe, als daß er geliebt werde [3].

Er sehnt sich vor allem anderen danach, lieben zu können, er wirft sich einer keimenden Begeisterung willig in die Arme, nicht vorsichtig erst erwägend, ob vielleicht Enttäuschungen seiner warten, wie einer, der durch Erfahrungen klug zu werden vermag. Die vielen „Klugen“, die allzu vielen „Erfahrenen“, die sich freuen, von der hohen Warte ihres Ausgewachsenseins über Shelley's „Kindlichkeit“ lächeln zu können, würden mit ihrem Mitleid zurückhaltender sein, wenn man ihnen nur klar machen

---

[1] Daß dies „Andere“ für Shelley nicht ein von ihm selbst qualitativ Verschiedenes ist, sondern ein ihm möglichst ähnliches, wird S. 48 ff. dargestellt werden.

[2] Paulus sprach diese Erkenntnis aus: „Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz und eine klingende Schelle.“ (1. Korinth. 13, 1.)

[3] Goethe erzählt in Dichtung und Wahrheit, er habe in seiner Jugend dem Grundsatz gehuldigt: „Wenn ich Dich liebe, was geht's Dich an?“

könnte, wie unsäglich klein ihre Klugheit und Erfahrenheit neben der dieses „Kindes" steht[4]. Denn was sagt es schon gegen Shelley's Klugheit, daß er z. B. von Emilia Viviani sobald enttäuscht wurde? War sie nicht der Anlaß dazu gewesen, daß das Epipsychidion entstand, wäre dieses ohne sie — ohne die ekstatische Liebe zu ihr — oder zu der Idee, die der Dichter in ihr verkörpert sah — nicht ungeschrieben geblieben? War der Instinkt seines Künstlertums nicht viel „klüger" als es alle Erfahrung weltweiser Leute hätte sein können? Und was heißt schließlich Enttäuschung für einen ekstatischen Menschen wie Shelley, für einen Liebenden wie ihn? — Wenn er auch in seiner Liebe zu einem einzelnen Menschen enttäuscht werden konnte, an der Liebe selbst konnte er doch nie verzweifeln, solange er ihre Idee nur noch lebendig in seinem Herzen trug.

In der Ekstase aber fühlt Shelley sich von der Idee der Liebe durchströmt. — Wie bewußt er um die Natur seiner liebenden Ekstasen weiß, wie sehr auch er ein „Erfahrener" ist, geht aus vielen seiner Worte hervor. Im Epipsychidion schildert er den seelischen Zustand, aus dem ihn das Kommen der Emilia erlöst. In qualvoller Bewegungslosigkeit liegt er da, Tod und Leben haben ihn ausgeschlossen vom Rhythmus alles Seienden[5] — Emilia kommt. Er liebt sie und hat als ein Liebender wieder an Leben und Sterben teil. — In seinem Essay „On Love" spricht er die gleiche Erfahrung aus. Von der Liebe sagt er: „ . . . so soon as this want or power is dead, man becomes a living sepulchre of himself."[6]

Diese „power", diese Macht der Liebe kann nicht immer mit derselben Stärke in einem Menschen wirksam sein. Und wenn auf den Höhen der Ekstase das Gefühl der über ihm und zu gleicher Zeit in ihm wirkenden Liebe für Shelley das höchste Glück bedeutete, so bedeutete der Zustand des Nicht-Lieben-Könnens, jener Zustand, in dem die Idee der Liebe nicht erfaßt zu werden vermag, die tiefste Qual. Nicht allein für sich, als den schöpferischen Menschen, auch für die Geschichte des ganzen Menschengeschlechtes sah Shelley den Fluch der Lieblosigkeit: die Menschheit hat die Liebe, die Ekstase verlernt, sie ist unfähig geworden,

---

[4] Ich spiele hier nicht etwa auf Francis Thompson an, der — selbst ein Dichter — bewundernd von Shelley's Kindlichkeit im Sinne ungebrochener Gefühls- und Illusionskraft spricht, sondern auf jene, fast durch die gesamte Shelleyliteratur verteilten Bemerkungen, die von dem Dichter in der eben charakterisierten Weise sprechen.

[5] Um diese Stelle noch genauer wiederzugeben: Jene bewegungslose Verzweiflungsstimmung wird durch ein schreckliches Erlebnis, das der Dichter nur andeutend wiederzugeben vermag, unterbrochen. (Epips. 308—320).

[6] Vol. I. S. 428.

ihre „Imagination“ [7] vom Geist der Liebe befruchten zu lassen, sie weiß nichts mehr von göttlicher Inspiration. — In der statischen Unbewegtheit ihrer Gesellschaftsordnungen [8] ist sie vereist: Sie spaltet sich in Tyrannen und Sklaven, „victims and torturer“ [9].

Gleicht auch das Menschengeschlecht, so wie Shelley es sah, einem Menschen, der seine letzte Ekstase vergessen hat und sie kaum noch ersehnt, so sind doch einzelne Länder wieder von ihr ergriffen worden [10]. Und wenn Shelley's heißestes Gebet sich immer an den Geist der Liebe richtet, daß er, der alldurchdringende, das Weltall beherrschende, doch auch die Menschen regieren möge, so ist dieses Gebet zu gleicher Zeit immer ein Ruf nach der Ekstase. —

Sei es nun die „Ekstase der Liebe“, die einem Menschen oder der in ihm offenbar werdenden Idee gilt, oder die „Ekstase der visionären Schau“, oder die des „Künstlerischen Schaffens“ — immer entsteigen sie demselben Urgrund der Liebe [11].

Diese drei Ausprägungen ekstatischer Zustände werde ich in Shelley's bildhafter Sprache unterscheiden und sie in dem zeitlichen Ablauf ihrer jeweiligen Stufenfolgen darstellen. Denn jede weist ihre ganz besondere Metaphorik auf. — So ähnlich sie sich aus dem Grunde ihrer Ursprungsverwandtschaft auch sind, hat Shelley sie doch in ihrem eigensten Leben erfaßt und sprachlich zur Gestaltung gebracht.

Die „Ekstase der Liebe“ [12] wird im Gegensatz zu der „Ekstase der visionären Schau“ hauptsächlich von den Sinnen zu jenem Höhepunkt getragen, auf dem der Mensch im sinnlich-endlichen Umfassen des Geliebten die Idee dieses Geliebten geschenkt bekommt, und zwar so, daß das Bewußtsein seiner selbst und seines

---

[7] Shelley: „The great instrument of moral good is the imagination“. (Vol. II S. 12).

[8] Hierzu siehe S. 80/81.

[9] Siehe S. 82.

[10] „Hellas, a Lyrical Drama“, 1821 geschrieben. (Vorher schon: „Shelley had hymned the dawn of liberty in Spain and Naples“. Note on „Hellas“ by Mrs. Shelley S. 476.)

[11] Diese Behauptung mag für die Ekstase der visionären Schau auf den ersten Blick nicht zutreffend erscheinen. — Doch setzt auch diese — nicht minder als die beiden anderen Arten — ein liebendes Sichversenken in etwas außer dem Menschen selbst Seiendes voraus, ein vom Ich erlöstes Sinnen. Näheres hierüber siehe S. 23 ff.

[12] Die „Ekstase der Liebe“ in ihrem engeren Sinne. Sie alle sind ja für Shelley in einem weiteren Sinne „Ekstasen der Liebe“. — Es sollen hier keine allgemein gültigen Definitionen ekstatischer Zustände gegeben werden, sondern nur beschrieben werden, welche Ausprägungen für Shelley in Betracht kommen.

in sich Begrenztseins ihm verloren geht, und er vom Sinnlich-Geistigen ins Reich des Geistig-Sinnlichen vordringend, sich nur noch als ein in dieses geistig-sinnliche Geschenk Verzückter erlebt. —

Die „Ekstase der visionären Schau" hingegen erscheint als eine von den Kräften des Geistes getragene seelische Richtungsbewegung zur Höhe einer geistigen Erkenntnis, deren sich der Mensch nur im sinnlich-geistigen Erscheinungsbild bemächtigen kann, und zwar auch dann nur, wenn er sich selbst von jenen „Visionen" auslöschen läßt und sich nur noch als ein im Erschauen jener Gesichte Lebender empfindet. —

Stellen wir die beiden Arten von Ekstasen einander gegenüber, um sie in ihrer gegenseitigen Abgegrenztheit und ihrer Ursprungs- und Zielähnlichkeit noch klarer zu sehen. — In der visionären Schau wird dem Ekstatiker in einem (für ihn!) sinnlichen Erscheinungsbild geistige Erkenntnis zuteil. In der Ekstase der Liebe gewinnt er im sinnlichen Erfassen geistige Erfahrung. Im ersten Falle handelt es sich mehr um ein geistiges Erkennen, im zweiten mehr um ein geistiges Erfühlen einer Wahrheit, einer Wirklichkeit; das einemal ist die Ekstase mehr von intellektuellen[13] Kräften, das anderemal mehr von emotionalen getragen.

Die Ekstase des künstlerischen Schaffens ist in Shelley's Metaphorik nicht so stark vertreten, wie man das eigentlich vom Werke eines ekstatisch-lyrischen Dichters erwarten könnte. Für Shelley spielte eben das Problem des künstlerischen Schaffens, im Sinne eines ästhetischen „L'art pour l'art"-Problems, eine sehr geringe Rolle. In ihrer Bildhaftigkeit ist diese Art der Ekstase nicht leicht von der Sprache der beiden anderen abzutrennen, weil die Ekstase des künstlerischen Schaffens zumeist aus einer Ekstase der Liebe oder der visionären Schau zu entspringen pflegt, ja mit ihnen zusammen geboren wird. Wo ich glaube, ausdrücklich bildhafte Sprache dieser dritten Art von Ekstase zu entdecken, werde ich sie zusammenstellen und kennzeichnen, doch bin ich mir wohl bewußt, daß metaphorische Zeugnisse, die ich den beiden anderen Arten von Ekstasen zugeordnet habe, zu gleicher Zeit auch dieser gelten können. Doch hiervon später!

Die drei Ausprägungen der Ekstatik sollen nun getrennt voneinander besprochen und nach den drei Hauptstufen geordnet werden, in die sie ihrem zeitlichen Ablaufe nach zerfallen.

Diese Stufen sind: 1. Der Zustand unmittelbar vor der Ekstase und das Ergriffenwerden durch sie, 2. Der Zustand auf dem Höhepunkt der Ekstase, 3. Das Herabsinken und das Nachher der

[13] Intellektuelle Kräfte schalten sich aus bei der seelischen Haltung, die der Vision vorangeht; sie sind an der Arbeit, bei der Ausdeutung der Vision, die in und nach ihr einsetzt.

Ekstase. — Jede dieser drei Stufen trägt ihr ganz besonderes bildhaftes Gepräge.

2. Die bildhafte Sprache.

a) Die Ekstase der Liebe.

1. Stufe:

Da die Ekstase der Liebe vom Menschen wohl erhofft werden mag, nichts in seiner seelischen Haltung ihm aber als Vorbedingung für sie erscheinen kann, — da sie immer als ein Ueberraschendes, irgend wann einmal über ihn Hereinbrechendes erscheint, ist in Shelley's Werk dem Zustand, der ihr unmittelbar vorangeht, keine typische Sprachgestaltung geworden. —

Von der Trostlosigkeit, aus der die Ekstase den Dichter erlöst, spricht er im Epipsychidion [14].

Musik führt den Dichter oft zur Ekstase. In dem Gedichte „To One Singing" (1—4) und ähnlich in:
„To Constantia Singing":

„Now is thy voice a tempest swift and strong,
On which, like one in trance upborne,
Secure over rocks and waves I sweep,
Rejoicing like a cloud of morn". 35.

Die Sehnsucht nach der Ekstase kommt in der andringenden Du-Hyperbel zum Ausdruck:
„ . . . be thou me . . ." Ode W. Wind. 53.
„O lift me from the grass!" Ind. Ser. 17.

2. Stufe:

Auf dem Höhepunkt der Ekstase wird die ersehnte Vereinigung mit dem Geliebten durch ein Schwinden des Bewußtseins, ein Auflösen der Einzelwesenheit in das Geliebte vollkommen erreicht; und dieses Eingehen in das Geliebte schenkt ein Erfassen und ein Erfaßtwerden von jener göttlichen Idee, die in ihm sich offenbart, ja, es schenkt eine Ausweitung der Liebe zur Alliebe, einer Liebe zum Universum, das von eben jener göttlichen Idee regiert wird. —

Das Einswerden mit der Geliebten [15] malt sich Shelley im Epipsychidion aus:

---

[14] Nacherzählung dieser Stelle siehe S. 16. Emilias Kommen wird wohl als das endliche Sichenthüllen einer Vision geschildert. Doch gehört das „Vor", „In" und „Nach" dieser Ekstase trotzdem nicht der Sprache der visionären Schau an.

[15] Hierzu mögen noch die Beispiele von S. 56 ff. herangezogen werden und meine Darstellung jenes Erlebniskomplexes, der hinter der Metaphorik der Verwandtschaftsnamen steht: S. 45 ff.

„We shall become the same, we shall be one
Spirit within two frames . . .“ Epips. 574.

Wenige Beispiele nur sollen die reiche Bildhaftigkeit des schwindenden Bewußtseins zeigen, das Sich-Auflösen ins Geliebte:

„Was it one moment that confounded thus
All thought, all sense, all feeling into one
Unutterable power, which shielded us
Even from our own cold looks, when we had gone
Into a wide and wild oblivion
Of tumult and of tenderness?“ Laon 2641.

„The sickness of a deep / And speechless swoon of joy“.
Laon 2637.

„He faints, dissolved into a sea of love“. Fiordispina 25.

Metaphorisch wird mit dem Worte „to die“ oder „death“ dasselbe Schwinden des Bewußtsein, dieselbe Auflösung der Einzelindividualität und ihr Hinübergehen in ein höheres Leben ausgesprochen:

„Heardst thou not, that t h o s e w h o d i e
A w a k e i n a w o r l d o f e c s t a s y?
That love, when limbs are interwoven,
And sleep, when the night of life is cloven
And thought, to the world's dim boundaries clinging,
And music, when one beloved is singing
Is death?“ Rosal. 1123.

Zur bildhaften Sprache von „Death-Ecstasy“ gehören auch noch folgende Verse:

„She met me, stranger, upon life's rough way
And lured me towards sweet death“. Epips. 72.

In „Rosalind and Helen“ stirbt Lionel unter der Musik, die Rosalind — durch ihn inspiriert — erklingen läßt. Sie singt: „Circles of life-dissolving sound“ (Rosal. 1166). Musik führt den Menschen zum „Tode“ im bildhaften Sinne.

Aber nicht allein die akustischen Sinneseindrücke (wie sie z. B. noch in „To Constantia, Singing“: „I am dissolved in

[16] Ueber die Metaphorik von „death, ecstasy, to die, to fail“, von „weak“ und dergl. finden sich in der Shelley-Literatur viele Mißverständnisse. M. Suddard z. B. bemerkt: „You see, what union without difference results in. It leads to a purely negative conclusion. In these trances Shelley grasps nothing but (!) the phantom of the ideal. The final outcome of all the process of unification is blank nothing.“ (S. 106.) Sie führt hierauf obiges Zitat an, damit aber ihre death = blank nothing-Theorie besser stimmt, läßt sie die von mir unterstrichenen Worte aus!

those consuming ecstasies", wiedergegeben werden), auch die aller anderen Sinne[17] können zur Auflösung in der Ekstase, zum „Tode" führen. Blumen z. B. streuen „sense-dissolving fragrance" (Rosal. 1251) und:

„ . . . from her lips . . . a liquid murmur drops
Killing the sense with passion; . . ." Epips. 83.

Für die Ausweitung zur Alliebe mögen folgende Beispiele stehen: Der Dichter möchte mit der Geliebten auf einer Insel leben:

„Possessing and possessed by all that is
Within that calm circumference of bliss
And by each other, till to love and live
Be one . . ." Epips. 549.

Oder wie diese Stelle in den Fragmenten zu Epipsychidion heißt:

„ . . . till we
Become one being with the world we see". Fr. Epips., 186.

Das Lied der Geliebten trägt den Dichter der Alliebe zu:

„I have no life, Constantia, now but thee,
Whilst, like the world-surrounding air, thy song
Flows on, and fills all things with melody . . ."
Con. Sing. 32.

Und durch die Musik wird ihm eine ferne Welt offenbar:

„Where music and moonlight and feeling
Are one" To Jane. 23.

Die Alliebe bedeutet Liebe zu allem ewig Gültigen, zur Liebe, zur Musik und zu der Schönheit, in die Liebende eingehen und sich verlieren:

„Till they are lost, and in that Beauty furled
Which penetrates and clasps and fills the world".
Epips. 102.

Aehnlich wird später im Epipsychidion (560—587) die Liebesvereinigung besungen. —

3. Stufe:

Die Trauer über die Vergänglichkeit der Liebesekstase gilt zugleich oft dem Ende der künstlerischen Schöpfungsekstase. Die ersten drei Strophen der „Lines: When the Lamp is shattered" klagen um ihrer beider Tod:

„When the lute is broken,
Sweet tones are remembered not;
When the lips have spoken,
Loved accents are soon forgot". 5.

[17] Ueber die Rolle, welche die verschiedenen Sinnesempfindungen bei Shelley spielen, werde ich S. 113 ff. und besonders S. 118 ff. sprechen.

Wie Glanz und Musik nicht die Lampe und die Laute überleben, kann der Dichter auch nicht mehr singen, wenn sein Geist stumm („mute") ist, wenn er seiner schöpferischen Kräfte beraubt ist und:

„The weak one is singled
To endure what it once possessed"[18]. 19.

Vollkommenes Vergessen vormaligen Glückes wäre nicht so schmerzlich wie das Ertragenmüssen der Erinnerung. Das schwache Herz des Menschen aber muß dies erleiden, und nicht sein Schicksal allein wird hierdurch bestimmt, auch das der Liebe:

„O Love! who bewailest
The frailty of all things here,
Why choose you the frailest
For your cradle, your home and your bier"? 21.

In Shelley's Dichtungen findet sich eine außerordentlich reiche Metaphorik, die das Herabsinken aus den Höhen der Ekstase beweint, die das Gleiten-lassen-müssen des Geliebten, den verlassenen, öden Zustand des Nachher schildert, und die Erinnerung, die nicht treu genug ist, das Erlebte zu bewahren, oder die den Verlust des einmal Besessenen den Menschen immer wieder neu erleiden läßt. — Das Abebben der Ekstase beginnt mit dem Augenblick, in dem das Bewußtsein, das vorher betäubt war, sich wieder regt. Oft auch wird die trauernde Rückkehr ins Alltägliche nicht mehr gegeben, und die Schilderung der Ekstase endet mit dem Sich-Auflösen in das Geliebte, mit dem „Tod". Tod in der Ekstase ist ewige Vereinigung. Daß diese Vereinigung, dieses vollkommene Erfassen des Geliebten dem irdischen Menschen nur für kurze Augenblicke vergönnt sein kann, bedeutet Shelley's diesseitige Trauer. Sie spiegelt sich metaphorisch in seiner Sprache der „Stärke und Schwäche" wieder, zu der die eben angeführten Verse mit ihrem „the weak one" und „the frailest" schon überleiten.

Dem Jubel der Skylark, die „love's sad satiety" nicht kennt, deren Gesang einer „ignorance of pain" entspringt, stellt Shelley das Menschenlied entgegen:

„Our sweetest songs are those that
Tell of saddest thought", Skylark. 90.

Denn:

„What is this world's delight?
Lightning that mocks the night,
Brief even as bright". Mutability. 5.

---

[18] Goethe: „Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt". (Füllest wieder Busch und Tal.)

Die Klagen über jenen Zustand „when passions trance is overpassed" (To—1) haben eine reiche Bildhaftigkeit, von der nur einige Beispiele angeführt seien:

„Why dost thou pass away and leave our state,
This dim vast vale of tears, vacant and desolate?"
Intell. Beauty. 16.

ruft der Dichter der „Intellectual Beauty" zu und der Liebe:

„Leaving noblest things vacant and chidden,
Cold as a corpse after the spirit's flight". Zucca. 30.

Je höher der Anspruch in der Ekstase war, in desto größerer Verzweiflung bleibt der Liebende zurück. Das Gedicht „The Zucca" spricht von jenem Menschen, den Nietzsche meint: „Ich liebe den, der über sich selbst hinausschaffen will und so zugrunde geht" [19], und Goethe: „Den lieb ich, der Unmögliches begehrt" [20]. Shelley geht aus „desiring more in this world than any understand". Sein unbefriedigtes Herz wird gezeichnet vom Leiden:

„The wave-worn sand
Of my lorn heart". Zucca 6.

Und er sieht die „Zucca" am Rande des Flusses liegen:

„Like one who loved beyond his nature's law
And in despair had cast himself to die". Zucca 43.

b) Die Ekstase der visionären Schau.

1. Stufe:

„Those who are subject to the state called reverie, feel as if their nature were dissolved into the surrounding universe, or as if the surrounding universe were absorbed into their being. They are conscious of no distinction. And these are states which precede, or accompany, or follow an unusually intense and vivid apprehension of life" [21]. So beschreibt Shelley, was er in der Sprache visionärer Schau und künstlerischen Schaffens dichterisch gestaltet. — Das „Vorher" dieser beiden Ekstasen ist in seiner Bildhaftigkeit am stärksten ausgeprägt, ganz im Gegensatz zu dem „Vorher" der Liebesekstase, das keinerlei typische Metaphorik kennt. — Der von Shelley oft geschilderten Ekstase der visionären Schau [22] geht ein Sich-Versenken ins Nichts

[19] „Also sprach Zarathustra".
[20] Faust, 2. Teil. 2. Akt.
[21] „On Life", Vol. II. S. 177.
[22] Daß sich in Shelley's Dichtungen mehr Schilderungen von Visionen als von Liebesekstasen finden, läßt sich daraus erklären, daß Shelley eine Vorliebe für allegorische „Trionfi", für „Masks"

voraus, ein Sich-Loslösen von irgendwelchem Sinnen über ein Bestimmtes. Hineinschauen in schwindelnde Tiefen, in unendliche Räume, in das Hin und Wider gleichmäßig ewiger Bewegung kann diesen Zustand hervorrufen. — Deshalb liebt der Dichter

„ . . . all waste
And solitary places; where we taste
The pleasure of believing what we see
Is boundless, as we wish our souls to be". Julian. 15.

In die Schlucht hinab spricht er:

„Thou art pervaded with that c e a s e l e s s m o t i o n,
Thou art the path of that u n r e s t i n g s o u n d
D i z z y R a v i n e! and when I gaze on thee
I seem as in a trance sublime and strange". Mont B. 32.

„But I, whom thoughts which must remain untold 21.
Had kept as w a k e f u l as the stars . . .
. . . streched my faint limbs . . . 24.
. . . . . t h e d e e p
Was at my feet and heaven above my head.
When a strange t r a n c e over my fancy grew..."
Triumph.

Auch in der Hymne wacht und wartet[23] der Dichter. Er beschwört die Phantome der tausend Stunden, die er der „Intellectual Beauty" schon gewidmet hat:

„ . . . they have in visioned bowers
Of studious zeal or love's delight
Outwatched with me the envious night." Intell. Beauty 65.

Dieselbe Hymne läßt dies Motiv noch einmal anklingen und uns erkennen, daß die Vision nicht aus dem Zustand des „Vorher", dem träumerischen Meditieren herauswächst — wenn dieses auch Vorbedingung für ihr Kommen ist — sondern von außen her über den Menschen hereinbricht:

„When m u s i n g deeply on the lot
Of life, at that sweet time, when winds are wooing

(Triumph of Time, The Mask of Anarchy und dgl.) hatte und es liebte, die vorbeiziehenden Gestalten seiner Phantasie als Visionen erscheinen zu lassen. — Die Bedeutung dieser beiden Ekstasen für sein Erleben war sicher nicht diesem zahlenmäßigen Verhältnis entsprechend. (Ein Beispiel dafür, wie gefährlich es ist, aus statistischen Feststellungen ohne weiteres Schlußfolgerungen zu ziehen!)

[23] Dies Moment des Wachens und Wartens spielt für das „Vorher" der Ekstase künstlerischen Schaffens eine ausgesprochene Rolle. Hier ist es als Träumen gefaßt. „Studious zeal" wird durch das folgende „or love's delight" wieder unbestimmter gemacht (vgl. die Metaphorik des „or" S. 126) und „musing on the lot of life" bedeutet ebenfalls kein auf ein bestimmtes Objekt gerichtetes Denken.

Sudden thy shadow fell on me;
I shriecked and clasped my hands in ecstasy". 55.

„And then a vision on my brain was rolled." Triumph 40.

2. Stufe:

Das Kommen der visionären Erscheinung ist überwältigend in seiner Plötzlichkeit, überwältigend aber auch in seinem blendenden Licht:

„So knew I in that light's severe excess
The presence of that shape . . .". Triumph. 424.

Als eine Vision schildert der Dichter das Kommen der Emilia[24]: Sie

„Was penetrating me with living light:
I knew it was the vision veiled from me . . ." Epips. 342.

Und eine Erscheinung „that idol of my thought" ist:

„ . . . robed in such exceeding glory,
That I beheld her not . . ." Epips. 199.

Immer ist die Vision von einem strahlenden, oft von einem silbernen Lichte umgeben[25]:

„As one that on a silver vision floats". Alastor 316.

Nicht unmittelbar, aber bildhaft doch wirksam verflochten sind Vision und Silberglanz:

„By solemn vision and bright silver dream". Alastor 67.

Oft ist die Vision verborgen in ihrem eigenen strahlenden Glanze, „robed in such exceeding glory", oft von einem Schleier, einem Schatten überzogen und trotzdem noch stark leuchtend:

„When a strange trance over my fancy grew
Which was not slumber, for the shade it spread
Was so transparent that the shade came through
As clear as when a veil of light is drawn." Triumph 30.

Visionen, die — sich ablösend — aufeinanderfolgen, sind im „Triumph of Life" gestaltet. Aehnlich wie es Vorbedingung für das Kommen einer Vision ist, daß die Gedanken nur träumerisch tätig sind und alles aktive, sich abmühende Denken ausgelöscht ist, tritt zwischen zwei Visionen eine Leere:

---

[24] Ich verweise zurück auf S. 19 Anm. 14.

[25] Zu der metaphorischen Verwandtschaft von „light" und „thought siehe S. 72.

[26] Zu der Bildvorstellung des Geborgenseins im Lichte siehe Seite 70—72.

„And suddenly my brain became as sand
Where the first wave had more than half erased
The track of deer on desert Labrador;
Whilst the wolf, from which they fled amazed,
Leaves his stamp visible upon the shore,
Until the second bursts; — so on my sight
Burst a new vision, never seen before,
And the fair shape waned in the coming light". Triumph 405.

3. Stufe:

„And the fair shape waned in the coming light". So verblaßt eine frühere Vision vor dem überstrahlenden Lichte einer neuen! — Das Herabsinken aus der Ekstase der visionären Schau ist in keiner leidenschaftlich klagenden Metaphorik gestaltet worden. Die Vergänglichkeit und Gebrechlichkeit des irdischen Lebens wird am Herabsinken aus Gefühlen unbegrenzter Liebe erlebt und nicht am Gleitenlassen-Müssen lichter Erkenntnisse. — Denn die in der Vision gewonnenen Wahrheiten sind nach der Ekstase immer noch das Eigentum des Menschen, ja — sie werden es immer mehr durch die Ausdeutung, die in der „reverie"[27] einsetzt. Für das „Nachher" der visionären Schau kennt Shelley also keine Sprache, die von einem schmerzlichen Begreifen der begrenzten menschlichen Natur durchzogen ist. —

c) Die Ekstase des künstlerischen Schaffens.

1. Stufe:

Der ekstatische Mensch hat den Willen zur Ekstase und sehnt sich nach ihr als seinem eigentlichen Leben. — Die Ekstase der Liebe bricht plötzlich über ihn herein, während die der visionären Schau ein Sich-Vorbereiten verlangt. Aehnlich steht es mit dem „Vorher" der künstlerischen Schaffensekstase. — Doch spiegelt ihre bildhafte Sprache seltsamerweise nur jene Erlebnisse wider, die vom Warten auf den schöpferischen Augenblick sprechen — von einem Warten, auf das dann doch keine Ekstase folgte! Nur einige Fragmente bezeichnenderweise zeugen von diesem „Vorher":

„To nurse the image of unfelt caresses
Till dim imagination just possesses
The half-created shadow, then all the night
Sick . . ." Igniculus Desiderii. 5.

Hier bricht das Gedicht „Igniculus Desiderii" ab. Ein Dichter, der in einer unschöpferischen Stunde seines Lebens doch den Drang

[27] „reverie" siehe in dem auf S. 23 angeführten Zitat.

verspürt, sich auszusprechen, wird über das Erlebnis des Nicht-Dichtenkönnens dichten!

Die ersten Verse eines weiteren Fragmentes lauten:

„My thoughts arise and fade in solitude,
The verse that would invest them melts away".

Ganz im Gegensatz zu diesen gequälten Stimmungen des sich Vorbereitens und Ausharrens bringt die „Ode to Liberty" in einer grandiosen Metaphorik den raschen, beherrschenden Aufschwung zur Höhe ekstatischen Schaffens:

„ . . . My soul spurned the chains of its dismay,
And in the rapid plumes of song
Clothed itself sublime and strong,
(As a young eagle soars the morning clouds among),
Hovering in verse o'er its accostumed prey".

Ode to Liberty. 5.

2. Stufe:

Außer diesen Versen, die schon von dem Schweben auf den Höhen dichterischer Ekstase sprechen, lassen sich für die Metaphorik ihres Höhepunktes nur noch folgende anführen[28]:

„The wingèd words on which my soul would pierce
Into the height of Love's rare Universe". Epips. 588.

3. Stufe:

Sofort aber folgt das Absinken aus der wortmächtigen Schöpfungsstunde:

„ . . . Ah, woe is me!
What have I dared? where am I lifted? how
Shall I descend and perish not?" Epips. 123.

Und das Herabsinken wird auch am Ende der „Ode to Liberty" geschildert in Parallelismus zum Beginn des Gedichtes:

„My song, its pinions disarrayed of might,
Drooped; o'er it closed the echoes far away
Of the great voice which did its flight sustain,
As waves which lately paved his watery way
Hiss round a drowner's head in their tempestuous play".

Ode to Liberty. 281.

Klagen, die schon bei dem „Nachher" der Liebesekstase erklangen, gehören auch hierher:

---

[28] Für das schöpferische Sprachschaffen lassen sich keine weiteren Zitate anführen, wohl aber für das Wesen dichterischer Sprache: Z. B. „There is a mood, which language faints beneath". Zitiert auf S. 131.

„The heart's echoes render
No song, when the spirit is mute." Lines: When the
lamp . . ." 11.

3. Ergänzung und Zusammenfassung.

Jede dieser drei Ekstasen kann eine andere symbolisch vertreten, wenn von einer gesprochen wird, können auch die anderen mitgemeint sein [29].

Zweimal gestaltet Shelley keine besondere Art von Ekstase, sondern die Ekstase an sich, den Geist der Ekstase. In dem Gedicht „Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight" erklärt er:

„ . . . above all other things
Spirit I love thee —
Thou art love and life! Oh come —" 45.

mit dem „Spirit of Delight" ist der Geist des „Entzücktseins" gemeint, der ja allen Ekstasen gemeinsam ist. Noch einmal frägt Shelley nach diesem Geiste:

„And what is that most brief and bright delight
Which rushes through the touch and through the sight
And stands before the spirit's inmost throne
A naked Seraph? None has ever known.
Its birth is darkness, and its growth desire;
Untameable and fleet and fierce as fire,
Not to be touched but to be felt alone,
It fills the world with glory — and is gone."
Fr. Epips. 141.

In diesem ersten Teil meiner Studie kann ich das Bedeutungserlebnis, das die Metaphorik der Ekstase ausspricht, noch nicht voll ausschöpfen. Sie ist, wie ich schon andeutete, ja zugleich bildhafte Sprache der Vergänglichkeit und Gebrechlichkeit alles Irdischen. — Bald aber werden Vieldeutigkeit und Symbolkraft solcher dichterischer Bilder, wie es z. B. das der „Ekstase" und des „Todes" ist, noch klarer hervortreten; bis die Ekstase schließlich als Bild für die Motorik des Lebens selbst vor uns stehen wird.

Jene Worte, durch welche die Vorstellung der Ekstase am häufigsten zu uns spricht, sollen noch überblicksweise zusammengestellt werden:

Die erste Stufe der visionären Schau bringt häufig: „A vision, a trance grew — rolled — fell — burst over the brain, the fancy".

---

[29] Auf die Vieldeutigkeit und Symbolkraft metaphorischer Sprache machte ich in der Einleitung aufmerksam.

Die erste Stufe des künstlerischen Schaffens spricht von: „Thoughts, images, verses, words, imagination."

Die erste Stufe der Liebesekstase kennt keine typische Metaphorik.

Die zweite Stufe der Liebesekstase bringt die „Life-Death"-Metaphorik. Für das Schwinden des Bewußtseins stehen häufig Worte wie: „To dissolve, confound, drown, swoon, faint, kill." — Das Eingehen in die Alliebe wird meist durch „to become, or to be one with something" ausgesprochen.

Die zweite Stufe der visionären Schau spricht durch: „Vision", „Light", „Silver".

Die zweite Stufe des künstlerischen Schaffens wird von Shelley ganz selten gestaltet.

Die dritte Stufe der Liebesekstase gestaltet sich in Worte wie: „weak, frail" und auch solche, die dem Absinken aus der Schaffensekstase zugehören. Die dritte Stufe des künstlerischen Schaffens: „to pant, sink, tremble, expire, descend, perish, droop."

Die dritte Stufe der visionären Schau findet in Shelley's Sprache keine typische Bildhaftigkeit.

II. Shelley's bildhafte Sprache seiner Stärke und Schwäche.

1. Shelley, der Starke und Schwache.

Ihrer innersten Natur nach eng verwandt mit der bildhaften Sprache der Ekstase ist jene, in der Shelley von seiner Stärke und Schwäche spricht. —

Die im Menschen wirksame Kraft, welche ihn Begeisterungen visionären Erkennens, schöpferischen Gestaltens und allumfassender Liebe zutreibt, nannte ich eine aktiv-dynamische Kraft und sprach von ihr als der „Fähigkeit zur Liebe" oder dem „Lieben-Können". Shelley wußte um diese ihm innewohnende Kraft, er wußte um diese „Stärke", und seine Sprache hat für sie eine eigene Bildhaftigkeit herausgearbeitet. Aber er wußte auch, daß jene seelische Anspannung, die den Ekstatiker bis zur Höhe seiner Begeisterungen gelangen läßt, einen Zustand der „Schwäche", eine Herabminderung aller Lebenskräfte zur Folge haben muß. —

Wenn Shelley aber metaphorisch von seiner „Stärke und Schwäche" spricht, so handelt es sich nicht nur um diese Gesetzmäßigkeit, der alles irdische Leben unterworfen ist, und die auch das Schicksal seiner ewigen Ideen mitbestimmt, es geht dann noch um eine besonderer „Stärke" und um eine besondere „Schwäche" des Dichters selbst. Insofern nur, als die trauernde Stimmung, von der sie durchwoben ist, darauf hindeutet, daß die „Stärke und Schwäche", die das Einzelschicksal Shelley's ausmacht, nicht für ihn allein nur Bedeutung besitzt, sondern auch für die Selbstoffenbarung jener Ideen weist auch diese Metaphorik aus ihrer individuellen Bezogenheit hinaus auf ein für die Menschheit Schicksalhaftes.

Die Sprache von Shelley's „Stärke" hat bisher noch keinerlei Beachtung gefunden, die Sprache der Schwäche ist jedoch schon des öfteren gedeutet worden, aber nie in dem Sinne, in dem ich

sie verstehen muß. Bevor ich darstelle, was Shelley selbst in seiner Sprache der „Stärke und Schwäche" von sich sagt, möchte ich erzählen, was mir und anderen Nacherlebenden aus einer Beschäftigung mit seinem Werke als seine ganz besondere „Stärke und Schwäche" aufgefallen ist. Die Besprechung der verschiedenartigen Auffassungen wird uns mitten hineinführen in jene Problematik, die Shelley selbst seiner „Stärke und Schwäche" zugrunde liegen fühlt.

Nicht viele Dichter — so sagte ich zu Anfang — haben die einzelnen Ausprägungen der Ekstase und die Stufenfolge ihres zeitlichen Ablaufs mit so psychologisch scharfer Beobachtungsgabe zu schildern vermocht wie Shelley, und dies zwar — füge ich jetzt noch hinzu — ohne irgend eine Einbuße an der Impulsivität ihres lyrischen Gefühlsausbruches zu erleiden. Dieses Phänomen des Shelley'schen Geistes wurde schon von manchen Forschern beachtet. H. Huscher z. B. in seinen „Studien zu Shelley's Lyrik" stellt als Ausgangspunkt für seine Problemstellung die Frage: War Shelley ein vorwiegend elementar oder ein vorwiegend reflexionsgeklärt schaffender Lyriker? Und er beruft sich schon auf W. Bagehot's ausgezeichnete Darstellung von Shelley's Stil: „The peculiarity of his style is its intellectuality; and this strikes us the more from its contrast with his impulsivness ... over the most intense exitement, the grandest objects, the keenest agony, the most buyant joy, he throws an air of subtle mind. His language is minutely and acutely searching; at the dizziest height of meaning the keeness of the words is greatest. As in mania, so in his descriptions of it, the acuteness of the mind seems to survive the mind itself . . . In the wildest of ecstasies his self-anatomising intellect is equal to itself"[1]. Und Mrs. Shelley meint nichts anderes, wenn sie erklärt: „Shelley possessed two remarkable qualities of intellect — a brilliant imagination and a logical exactness of reason"[2].

Aber nicht allein das Zusammensein dieser beiden „qualities" ist es, was uns als besonderer Vorzug von Shelley's dichterischem Genius auffällt, es ist das gegenseitige Sich-Steigern von Fähigkeiten, die doch bei den meisten Menschen, die sie in so ausgeprägtem Maße besitzen, sich gegenseitig bekämpfen, sich schwächen, bis eine die andere schließlich in Untertänigkeit hält.

Einige Shelley'sche Verse zwar scheinen ausdrücklich gegen eine solche Annahme des Zusammenarbeitens von intellektuellen und emotionalen Kräften zu sprechen. Von ihnen, die zweifel-

---

[1] Zitiert nach Huscher S. 9. (Bagehot, Literary Studies, Vol. I. p. 110).

[2] Note on the Revolt of Islam, by Mrs. Shelley, S. 153.

los als ein Selbstbekenntnis des Dichters zu werten sind, geht A. T. Strong aus, wenn er Shelley als einen von Grund auf zwiespältigen Menschen darstellt. Prüfen wir, ob sich unsere (Bagehot's, Huschers und anderer) Ueberzeugung dagegen halten läßt! „He (Shelley) touches the inmost secret of his own character, in all its inconsistency and aspiration and disillusion, when he says of the prince:

„For all who knew and loved him then perceived
That there was drawn an adamantine veil
Between his heart and mind, — both unrelieved
Wrought in his brain and bosom separate strife".

Pr. Athanase 86.

It would seem that with Shelley himself, heart and brain, taken separately were true and strong: the pity was that in the fight against circumstance they so seldom joined forces, and were thus so often vanquished and led captive by disillusion and despair [3]. Hence the mood and the music we find in „Mutability", the song „Rarely, rarely comest thou, spirit of Delight" and „Lines, Written in Dejection near Naples" . . . Hence too the famous portrait he draws of himself in „Adonais" [4] . . . Hence . . . „The false Laurel and the true" [5].

Mit Ausnahme des ersten Zitates aus „Prince Athanase" scheint mir keines geeignet zu sein, Strong's Theorie zu stützen, ja, es scheint mir, daß sie überhaupt nichts mit dem Problem des „separate strife" von „brain and bosom" zu tun haben. Was aber jene Selbstdarstellung im „Prince Athanase" angeht, die Strong sicher richtig interpretiert hat, so haben wir es hier mit der Seelenschilderung eines typischen jugendlichen Genies zu tun, das im Heranwachsen seiner starken intellektuellen und emotionalen Kräfte sich dieser beiden im Widerstreit gegeneinander und mit der Umwelt bewußt wird. Selten entwickeln sich beide Fähigkeiten im Gleichschritt und in vollkommener Harmonie. Auch bei Menschen, von denen wir später sagen können, Verstand und Gefühl hielten sich die Waage, wissen wir, daß dies nicht immer der Fall gewesen sein muß, genau so, wie wir wissen, daß ein in der Entwicklung stehender Mensch körperlich gewisse Disproportionen aufweisen und später doch zu vollkommener Ebenmäßigkeit heranwachsen kann. — Wenn Gefühl und

[3] Aus diesem Grunde und weil Shelley eine Vorliebe für Schilderungen des „Decay" hatte, rechnet Strong ihn zu den großen Dichtern der Verzweiflung wie Baudelaire und Poe. Vergleiche hierzu meine Interpretation des „Decay".

[4] Es wird zitiert und besprochen S. 36 ff.

[5] Strong, S. 141.

Verstand sich bekämpfen, geraten sie auch mit der Umwelt — jedes einzeln für sich — in Konflikt („separate strife" von „brain and bosom"), und dies bedingt hinwiederum eine Verschärfung jenes Kampfes gegeneinander, indem einmal die eine, einmal die andere Fähigkeit Sieger bleibt, oder eine von ihnen sich endgültig die Herrschaft aneignet.

Es muß sich bei diesem Selbstportrait aus dem „Prince Athanase" tatsächlich um die Darstellung einer Entwicklungsstörung des heranwachsenden Shelley handeln. Diese Ansicht soll begründet werden: Die Jugendgeschichte vieler Dichter zeigt uns, daß sie im Alter des geistigen Heranwachsens unter einem Zwiespalt von Gefühl und Verstand zu leiden hatten. Viele Dichter überwanden diesen seelischen Bruch früher oder später, andere gingen an ihm zugrunde: Goethe überwand ihn. Er suchte im Werther sich von der allzu emotionalen Seite seines Wesens zu befreien, und gestaltete im „Tasso" den Widerstreit und zu gleicher Zeit die ästhetisch gewertete Gegenüberstellung von Intellekt und Emotionalität. Und Goethe ist — wie uns sein langes und schöpferisches Leben zeigt — weder an einem Uebermaß seiner Verstandes- noch seiner Gefühlskräfte gescheitert, obwohl doch dieses Problem in seiner Jugend eine beherrschende Rolle für ihn spielte. — Die Gescheiterten aber sind meist namenlos. Walter Calé z. B. ist ein solcher. Sein Ausruf: „Ich bin zu intellektuell!" [6] kann von uns erst in seiner ganzen Tragik erfaßt werden, wenn die große Gefühlsstärke seiner Dichtungen zu uns gesprochen hat und wir bedenken, daß er trotzdem, an dem Uebermaß seines Intellektes scheiternd, den Tod von eigener Hand wählte.

In Shelley's Dichtungen findet sich aber außer diesen Versen aus „Prince Athanase" keinerlei Andeutung solcher Erlebnisse, wie Goethe sie gestaltete.

Vielmehr sehen wir Shelley's künstlerische Stärke immer wieder liegen in jener Verbindung von scharfer, nie ruhender Intellektualität mit den elementaren Urkräften des Gefühls. Ein Widerstreit von „brain and bosom" kann nicht das Zusammenwirken aller seiner Kräfte gestört haben. Denn sonst wäre das Phänomen Shelley'scher Metaphorik vollkommen unverständlich, ein Phänomen, um das der Dichter selbst weiß: „The imagery which I have employed will be found, in many instances, to have been drawn from the operations of the human mind, or from those external actions by which they are expressed" [7]. Diese Besonderheit seines Stiles macht auch die oft erwähnte „Dunkelheit" seiner

[6] Walter Calé: Tagebuch, S. 368 (Nachgelassene Schriften, hrsg. von Brückmann), Berlin 1907.

[7] Preface to „Prometheus Unbound", S. 201/202.

Metaphorik aus, das Verwobensein nämlich von Vorstellungsbildern aus dem Bereiche des Sichtbaren und Unsichtbaren. „He stood" . . . sagt Francis Thompson von Shelley, „at the very junction line of the visible and invisible, and could shift the points as he willed . . . He could express as he listed the material and the immaterial in terms of each other"[8]. Ein Nacherlebender, der mit Shelley's Dichtungen noch nicht vertraut ist und von Natur aus nicht die seltene Fähigkeit besitzt, in demselben Augenblick starke Gefühls- und Verstandeserlebnisse in sich zu vereinen, wird von der gewaltigen Dynamik, die in der dahin rauschenden Gewalt seiner Metaphorik wirkt, so stark mitgerissen, daß er gerade noch fähig ist, entweder ein Verstandes- oder ein Gefühlserlebnis zu haben, nicht aber, die intellektuelle Schärfe, die naturwissenschaftliche Genauigkeit der Bilder zu erfassen und darüber nicht zu versäumen, auch ihre Gefühlsbetonung auf sich wirken zu lassen. Der Schöpfer aber einer solchen Metaphorik, hinter der alle Kräfte einer Persönlichkeit gesammelt stehen, kann kein zwiespältiger Mensch sein.

Man könnte gegen meine Ansicht nun einwenden, daß Shelley's Verstandes- und Gefühlskräfte in der Glut der Ekstase erst zu einer schöpferischen Einheit gebunden werden, die wieder auseinanderfällt, wenn der Dichter von ihren Höhen herabgesunken ist, man könnte einwenden, daß das, was für Shelley, den Dichter gilt, nicht auch für Shelley den Menschen Geltung zu haben braucht. Wenn aber Shelley auch in der Ekstase erst in sein eigentliches und höheres Ich eingeht, so geht er doch nicht in eine andere Wesenheit, ein anders geartetes Ich ein; sondern in eines, das alle seine Eigenschaften in gesteigertem Maße zur Auswirkung kommen läßt.

Das Erlebnis der Zwiespältigkeit ist auch für Shelley den Menschen nicht möglich. Denn auch in seinem Leben sehen wir ein rückhaltloses Sich-Auswirken seiner vereinten Lebenskräfte, ein Einsetzen seiner ganzen Persönlichkeit in jede Tat. Und dieser volle Einsatz ist getragen von einer ungeheueren Vitalität, die es ihm ermöglicht, allen Hemmungen zum Trotz sich als ein Ganzer, ein sozusagen Ungewappneter, hinzugeben und allen Gefahren standzuhalten. — Dieser Vitalität verdankt Shelley seine starke moralische Kraft, die ihn nur ganz selten Zugeständnisse an die menschliche Gesellschaft machen läßt — in seinem Leben wie in seinem Werk[9]. — Weil seine Ueberzeugungen von Verstand und Gefühl vereint getragen wurden, vermochte er sie gegen die Welt

[8] In seinem Essay „Shelley" S. 25.

[9] In seinem Leben machte Shelley z. B. ein Zugeständnis an die gesellschaftliche Sitte, als er sich schließlich mit Mary Godwin trauen ließ, in seinem Werke in „Laon and Cythna". Hierzu vgl. S. 53.

durchzusetzen. Ein kleiner Kompromiß hie und da würde die Einheit von „brain and bosom" schon gesprengt haben, und die so entstandene Halbheit würde sich auch in Shelley's Sprache — als der unmittelbaren Aeußerung seiner Persönlichkeit — entweder durch eine Einbuße der elementaren Gefühlskräfte oder eine Trübung der Verstandeskräfte bemerkbar gemacht haben.

Diese Kompromißlosigkeit eben macht es unmöglich, zwischen Shelley, dem Dichter und dem Menschen zu unterscheiden, und sie ist es, die ihn umgibt mit der reinen Glorie eines „Engels" [10]. — Weil Shelley immer gehorsam gegen sich selbst war, weil er überzeugt sein konnte, dem Ruf seiner Sendung gefolgt zu sein, fühlte er sich in allem Erdenleid nie schuldig. So hören wir ihn wohl klagen über die Vergänglichkeit der irdischen Liebe, nie aber, daß er sich schuldig fühle in dieser oder einer anderen Hinsicht, nie einen Aufschrei wie den: „Ihr laßt den Armen schuldig werden" [11].

Wie nur je das Werk eines großen Dichters, so war sein Werk ganz ohne Rücksicht auf das Gefallen der Oeffentlichkeit geschrieben. Und da Shelley keineswegs ein prophetischer Einsiedlertyp, sondern ein ausgesprochen gesellschaftlicher Mensch war, besitzen wir manche Klagen über die Nichtachtung der Menschen seinen Dichtungen gegenüber. Aber sie sind nicht die eines eitlen, nach Ruhm strebenden Dichters, der sein Werk nach der Forderung des Tages einstellt, denn: „Fame is love disguised" [12]. Ich betone dies, weil Strong glaubt, Shelley habe gewisse Motive oder Bilder in seinen Dichtungen deshalb bevorzugt, weil sie in Widerspruch zu dem herkömmlich Gewohnten standen, also aus einer Protestsucht heraus, die ja eben Rücksichtnahme voraussetzen würde [13]. Weil Shelley sich nicht untreu werden konnte, war seine metaphorische Sprache, wie weit sie sich auch von der Sprache anderer Menschen entfernte, ihm doch tatsächlich nichts anderes als „the most obvious and appropriate language" [14].

Bis dahin beschäftigten wir uns nur damit, was uns Nacherlebenden, als Shelley's ganz besondere „Stärke" erscheint. Die weiteren Betrachtungen werden erkennen lassen, daß Shelley im

---

[10] M. Arnold nannte Shelley einen „Angel". Auch er sah die Reinheit dieses Dichters, obwohl er in der ästhetischen Beurteilung seines Werkes fehlgriff. Ich verweise auf A. C. Bradley's ausgezeichnetes Essay „Shelley and Arnold's Critic of his Poetry". A Miscellany, S. 119, London 1929.

[11] Goethe: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß . . ."

[12] Exhortation 16.

[13] Wie z. B. das Motiv des Incestes, das Bild des Meteors und der Schlange.

[14] Preface to „Laon and Cythna" (Revolt of Islam) S. 34.

Grunde dasselbe meint, wenn er von seiner „Stärke" spricht. Nur hat er nicht den Blick gerichtet — wie wir — auf die Einheit von Gefühl und Verstand, sondern auf die sie bewirkende Kraft. Diese Kraft fließt ihm aus der Idee der Liebe zu, in der jeder seiner Gedanken und Gefühle ihren Ursprung hat. Sie ist die Synthese seines Wesens und seiner Welt. Mit der Welt ist er durch die Liebe zur Identität verschmolzen: „This passive Earth, This world of love, this me" [15]. Das Zusammengefaßtsein in der Idee der Liebe fühlt Shelley als seine Stärke.

Warum aber sagt er, wenn er sich stark nennt, immer auch er sei schwach? — Was soll dieses Wort „weakness", das sich so oft mit „strength" und „power" zusammenfindet, und doch nie in anschuldigendem, selbstquälerischem Tone ausgesprochen wird, sondern mit der traurigen Gelassenheit dessen, der ein unverschuldetes, ihm auferlegtes Schicksal zu tragen hat? —

Shelley wußte: Je mächtiger seine Stärke war, desto größer war seine Schwäche. — Im Essay „On Love" schildert er den Dichter: „trembling and feeble through its tenderness" [16]. Je stärker die Macht der Liebe in ihm wirkte, desto schwächer fühlte er seinen Körper werden; eine meist kindlich rührende Klage gilt dieser körperlichen Schwäche, keine so leidenschaftliche wie den irdischen Unvollkommenheiten. Handelt es sich in dieser Metaphorik der Schwäche doch vor allem um sein Einzelschicksal, um ihn, dessen Körper krank und schwach wird, über der mächtig in ihm wirkenden Liebe. —

2. Die bildhafte Sprache.

Eine Deutung der Adonaisstanzen, in denen Shelley sein Selbstportrait gibt, wird uns in die Sprache seiner „Stärke und Schwäche" einführen. —

XXXI. [17]

1. „Midst others of less note, came one frail Form,
   A phantom among men; companionless
   As the last cloud of an expiring storm
2. Whose thunder is its knell: // he, as I guess,
   Had gazed on nature's naked loveliness,
   Acteon-like, and now he fled astray
   With feeble steps o'er the world's wilderness,

---

[15] Epips. 345.

[16] Vol. I. S. 426.

[17] Die Zahlen am Rande und die Doppellängsstriche im Text sollen die Abschnitte angeben, nach denen ich meine Interpretation einteile.

And his own thoughts, along that rugged way,
Persued, like raging hounds, their father and their
prey."[18] Adonais 271.

XXXII.

3. „A pardlike spirit beautiful and swift —
A Love in desolation masked — a Power
Girt round with weakness; — it can scarce uplift
The weight of the superincumbant hour; //
4. It is a dying lamp, a falling shower,
A breaking billow; — even whilst we speak
5. Is it not broken? // On the withering flower
The killing sun smiles brightly: on a cheek
The life can burn in blood, even while the heart
may break." // Adonais 280.

In den folgenden Stanzen wird die Erscheinung weiter beschrieben. Sie ist „with pansies overblown, and faded violets" (289) und trägt in der Hand „a light spear topped with a cypress cone". (291) Dieser:

6. „Vibrated, as the everbeating heart
Shook the weak hand that crasped it. //
7. He came the last, neglected and apart
A herd-abandonned deer struck by the hunters dart".
Adonais 294.

In Stanze XXXIV. fragt Urania die Erscheinung, wer sie sei:

8. „He answered not, but with a sudden hand
Made bare his branded and ensanguined brow,
Which was like Cain's or Christ's — oh! that it should
be so!" // Adonais 304.

1. Interpretation:

Eine zerbrechliche Gestalt, nicht zu den Menschen gehörig, ein Phantom: Schicksal des Dichters, des Außergewöhnlichen. Unter dem Gewicht seiner Aufgabe — seiner Liebe, seines Werkes[19] — fühlt er sich schwach, und als ein leicht Verletzlicher, Einsamer, Außergewöhnlicher ist er durch die Leiden des Lebens immer noch mehr geschwächt worden: „a frail form". Eine Wolke ist er — von einem ersterbenden — einem sich aushauchenden —

---

[18] Die zwei letzten Zeilen sind die einzigen der von Strong angeführten Beispiele, die allenfalls in dem Sinne des Athanase-Selbstportraits gedeutet werden könnten. — Doch rechtfertigt der Zusammenhang, in dem sie stehen, meine Interpretation. — Siehe hierzu S. 32.

[19] Daß für den Künstler Liebe, Werk, Leben und Glück ein Einziges ist, sagte ich S. 15.

Sturme getrieben[20]: von jener Liebes- oder Lebensmacht, die im Verkünden sich zu Tode singt. Wie hier spricht der Dichter oft von dieser Macht, die seinen Körper verzehrt und ihn dem Tode entgegentreibt. So in dem Gedicht:

„Madonna, wherefore hast thou send to me
Sweet-basil and mignonette?
Embleming love and health, which never yet
In the same wreath might be . . ." Madonna 1.

Wenn Shelley ausspricht, daß ihm nur ein kurzes Leben zugemessen sei, daß er als ein ekstatisch Liebender seine Kräfte verzehre, so bedeutet dies nicht ein jugendliches Phantasiespielen mit einem entfernt geglaubten Tode, sondern die Erfahrung eines Menschen, der die Wechselwirkungen des Geistigen und Körperlichen an sich selbst beobachtete. In der XXXII. Stanze schildert der Dichter sich noch einmal als „a power girt round with weakness" und in viel subjektiverer Beziehung mag derselbe Gedanke auch folgenden Versen zu Grunde liegen:

„What would cure that would kill me, Jane
And as I must on earth abide —"[21].
The Magnetic Lady 43.

2. Interpretation:

Wie Akteon die badende Artemis, so hatte Shelley die nakte Lieblichkeit der Natur staunend betrachtet und war verwandelt worden, wie Akteon durch Artemis in einen Hirsch verwandelt worden war. Im Anblick von „nature's naked loveliness„ hatte er sich seine Idee von dem „Spirit of Nature", „of Beauty" und „of Love"[22] gebildet. Diese Ideen waren ihm zu ewigen Wahrheiten geworden, die ihn nun überall hin verfolgten, denen er nicht mehr entfliehen konnte, nachdem er sie einmal erzeugt hatte — ihr „Vater" geworden war. — Wie Akteon von seinen eigenen Hunden in Stücke gerissen wurde, so wird Shelley zur Beute seiner eigenen Gedanken. Auch sie, die von ihm, dem gebrechlichen Sterblichen, die allzu gewaltige Aufgabe ihrer Verwirklichung fordern, werden einst seinen gehetzten Körper zerreißen[23]. —

---

[20] Die bildhafte Sprache von Wolke und Wind wird später besprochen werden.

[21] Das Leiden seines kranken Körpers — wie immer es beschaffen sein mag — kann nur geheilt werden, wenn ihm die Liebe gewährt würde, die ihn in ihrer Gewährung töten müßte!

[22] Wie diese Ideen sich für Shelley zeitlich entwickeln, jedoch eigentlich nur eine Idee, nämlich die der Liebe sind, werde ich S. 63 darstellen.

[23] Daß diese Deutung richtig ist, bestätigen Verse aus dem Epips. die das Bild in ähnlichem Zusammenhang geben: Der Dichter flieht

Wie aber ist es zu verstehen, daß Shelley hier sagt, er fliehe vor jenen erhabenen Ideen, denen er doch zur Offenbarung verhelfen will? — Es ist der Selbsterhaltungstrieb, der ihn fliehen heißt, jene Vitalität, die er in den letzten Zeilen der Stanze XXXII. in einer seltsamen Klage besingt.

Wie die Liebe den Dichter schwach werden läßt, bis er endlich an ihr vergehen muß, spricht ein Fragment aus:

„I faint, I perish with my love! I grow
Frail as a cloud whose (splendour) pale
Under the evening's ever-changing glow:
I die like mist upon the gale,
And like a wave under the calm I fail".

Und die Verse aus der „Indian Serenade":

„Oh, lift me from the grass!
I die! I faint! I fail!" 17.

3. Interpretation.

Der „pardlike" Spirit, Shelley's eigener Geist, ist „beautiful and swift" [24], ist ein so schönes Wesen, als der Dichter es sich nur vorzustellen vermag. Weil dieser Geist „a Love" ist, weil Shelley sich als „Liebe" fühlt, weiß er sich schön. In Schwermut und Schwachheit gebannt, kann er aber kaum das irdische Dasein, das „Zeitliche" ertragen, „the superincumbant hour", nicht kann er ertragen, was ihm doch im Dienste der Liebe auferlegt wurde. Das Leitmotiv klingt an: „A Love, a Power, girt round with weakness".

4. Interpretation.

Dieses Leitmotiv wird in wundervoller Mannigfaltigkeit abgewandelt, und die bildhafte Sprache der „Stärke und Schwäche" weitet sich aus dem Einzelerlebnis Shelley's zu einem allgemein menschlichen aus, und zwar — wie es mit der Sprache der Ekstase auch geschah — nicht allein zum Sinnbild von der Vergänglichkeit des Lebens, wie sie sich in unserem endlichen Tode auswirkt, sondern auch zum Sinnbild des unserem Leben selbst innewohnenden Todes, der sich in der Bewegtheit, dem Wandel, dem rhythmischen Ablauf alles Lebendigen offenbart. — Mit der Frage: „Even whilst we speak, is it not broken?" ist der Tod,

---

„As a hunted deer that could not flee
I turned upon my thoughts
Wounded and w e a k and panting". Epips. 272.

[24] Diese Beiworte können in ihrem Bedeutungswert erst ganz erfaßt werden, wenn wir Shelley, den Motoriker kennen gelernt haben. Vgl. S. 108 die Bedeutung von „swift".

das Vergangensein eines Gegenwärtiggewesenen, als ein unserem geistigen Leben innewohnendes Princip erkannt: Nie besitzen wir eine Gegenwart, ja wir besitzen unser Leben nie als ein Gegenwärtiges, nicht die Welt des von außen an uns Herantretenden, nicht die des in uns Wohnenden. Denn immer erst, wenn der Wandel alles Irdischen uns jenes „Gegenwärtige" schon entrissen hat, sind wir fähig, es mit unserem Geiste und Gemüt in uns aufzunehmen. Dann erst tritt es als Erlebnis in unser Bewußtsein, wird für uns existent: Wir besitzen nur, was wir schon verloren haben, es lebt uns nur, was uns schon gestorben ist! —

Eine Prosastelle möge bezeugen helfen, daß ein solcher Gedankengang tatsächlich Shelleyisch ist: Der Mensch sei — sagt der Dichter in seinem Essay „On Life" ein Wesen „existing but in the future and the past; being not what he is, but what he has been and shall be" [25]. Dieses Wissen spricht er auch im „Adonais" aus, wenn er sagt, sein Geist sei: „a dying lamp, a falling shower, a breaking billow" [26]. Von dieser Darstellung seines Geistes springt der Dichter plötzlich über zu dem alle Menschen umfassenden „we". „Even whilst we speak is it not broken?„ —

5. Interpretation.

Eine weitere Loslösung von allem Nur-Persönlichen, eine weitere Steigerung zu einer Darstellung des durch alles lebendige Wesen ziehenden Gesetzes wird gegeben in der seltsamen Anklage an die Sonne, die fröhlich herabscheint auf die dahinsiechende Blume. — Wieder aufs Menschliche bezogen, aber mit Beibehaltung desselben Unbeteiligtseins eines müde Gewordenen, außerhalb seines Schmerzes Stehenden, spricht der Dichter die weiteren Verse: „on a cheek/The life can burn in blood, even while the heart may break". Hier wird die rätselhafte Tatsache der Lebenskraft bewundernd angeklagt oder anklagend verherrlicht in einer zarten, irrationalen Melancholie, die jener gleicht, von der die Worte der Mignon getragen sind:

„Aber freundlich kann ich scheinen
Und sogar gesund und r o t.
W ä r e n t ö d l i c h diese Schmerzen
Meinem Herzen
Ach, schon lange wär ich tot" [27].

Shelley und Goethe sagen uns: Wenn wir auch im Geiste sterben („even whilst we speak, is it not broken?"), wenn wir uns geistig

[25] Vol. II. S. 176.

[26] Die Metaphorik von „Lamp" S. 109, die von „Billow" S. 102. besprochen werden.

[27] Goethe: „Ueber Tal und Fluß getragen . . ."

als tot ansehen müssen, wenn uns alles verlassen hat und wenn wir nicht mehr den Willen haben, durch die Tatsache unseres körperlichen Daseins allein mit irgend etwas verbunden zu sein, was uns doch innerlich nicht mehr berühren kann, — wenn wir überzeugt sind, daß wir eigentlich tot sein sollten, so trägt uns die Lebenskraft — das „rote Blut" — aller Vergänglichkeit unseres im Gleiten begriffenen Lebens, all unserem Tode zum Trotz wie ein starker Strom weiter und läßt uns das erleben, was man ein Leben heißt, nämlich das Begreifen unserer Identität, das vitale Gefühl, als seien wir in Wandel und Tod doch ein fortdauernd Existierendes. Und es muß dahingestellt bleiben — denn Metaphorik, die ja vieldeutig ist, darf nicht auf e i n e Deutung eingeengt werden — ob dieser Lebenskraft eine Huldigung oder eine schmerzliche Klage dargebracht wird. Beides — möchte ich sagen — Klage und Verherrlichung liegt in Shelley's und Goethes Gedichten beschlossen.

Ich deutete diese Verse besonders ausführlich, da sie auch zu Shelley's Metaphorik seiner „Stärke und Schwäche" gehören. Sie weiten sich aber aus zu einer Sprache über das Erlebnis des Lebens an sich, als eines Erlebnisses der organischen und geistigen Struktur des Menschen, eines Erlebnisses, das vielleicht nicht leicht verständlich ist, weil es den wenigsten Menschen gegeben ist, sich selbst beobachtend, doch tief empfinden zu können[28]. —

6. Interpretation.

„The everbeating heart/Shook the weak hand". In dem „ever" liegt noch einmal ein Erinnerungsklang an das Erlebnis der Vitalität, die trotz allem „immer" in uns weiterwirkt. Unter der Allgewalt der Liebe zittert die Hand, die wie der Körper vom Feuer der Liebe verzehrt wird. —

7. Interpretation.

„He came the last, neglected and apart" variiert jene Worte, mit denen die Erscheinung eingeführt wurde. Hieß es aber damals nur: „a phantom among men, companionless", so wird das Verlassensein des außergewöhnlichen Menschen jetzt zu einem Ausgestoßensein, ja einem Verfolgtsein um dieser Außergewöhnlichkeit willen. „A herd — abandoned deer/Struck by the hunter's dart„ kann hier bildhaft für zweierlei Gedankengänge stehen, die stimmungsmäßig so gleich getönt sind, daß es unwichtig ist, welchem man den Vorzug gibt. (Man kann auch beide Bedeutungen wählen, denn Metaphorik ist nicht eindeutig.) Einmal: Das

[28] Das Erlebnis der geistigen Struktur des Menschen wird in seiner Motorik noch weiter auf S. 87 ff. gedeutet werden.

Wild war von der Herde wegen seiner Außergewöhnlichkeit verlassen und vom Jäger verletzt worden, da es unbehütet und ungeführt war, oder: Verwundet von dem Jäger (der Jäger kann hier alles bedeuten, was einen leichtverletzlichen, „schwachen" Menschen verwunden kann), wurde es von seiner Herde verlassen. Und Shelley mag an die Tatsache gedacht haben, daß kranke, verletzte oder altersschwache Tiere sich von der Herde absondern, sich verbergen, um allein zu sterben, und daß sie von ihrer Herde in ihrem hilflosen Zustand zurück gelassen werden. — Auf jeden Fall bedeuten diese Worte eine Anklage gegen die Grausamkeit des Schicksals, wie es in Gestalt von Menschen oder in der Gestalt selbst auferlegter idealer Forderungen an uns herantreten kann.

8. Interpretation:

Jene Erscheinung — gefragt wer sie sei — macht stumm ihre Stirne frei. Gebrandmarkt ist sie und mit Blut befleckt, wie die von Cain oder Christus! „Oh, that it should be so!" — Christus und Cain haben — auch von Shelley's des „Atheisten"[29] Standpunkt aus gesehen — nur ihre Außergewöhnlichkeit gemein. Und der Dichter selbst kann sich nur zu ihnen gesellen, in seiner Eigenschaft als ein Außergewöhnlicher, der wie diese verletzt worden ist. —

Der außergewöhnliche Mensch ist nämlich der Leichtverletzliche, ist derjenige, der verletzt wird, weil er verletzlich ist. In der „Defence of Poetry" schildert Shelley den Dichter[30], den Außergewöhnlichen also und den „Starken", zugleich als einen „Schwachen", als einen, der außerhalb der Stunden inspirierten Schaffens nichts anderes ist als ein gewöhnlicher Mensch, nur schwächer noch, weil er nicht mehr eingehüllt und geborgen ist „in the light of thought"[31], sondern „abandoned to the sudden reflex of the influences under which others habitually live"[32]. „He is more delicately organized than other men and sensible to pain and plea-

---

[29] Shelley brachte der Gestalt Christi — so wie er sie sah und wie er sie z. B. in den Fr. Epips. 34 ff. erwähnt (und nicht wie die Dogmen der Kirche sie seiner Meinung nach verzerrt hatten), hohe Verehrung entgegen. Daß die Gestalt des Cain für Shelley nicht symbolhaft für einen moralischen Wert stehen konnte, und nicht in einem solchen Sinne hier mit Christus zusammen genannt sein kann, mag seine Erwähnung (Adonais, XVII) bezeugen.

[30] Unter dem Namen Dichter — poet faßt Shelley alle ihm groß erscheinenden Menschen zusammen.

[31] To a Skylark 37.

[32] Vol. II. S. 36.

sure both his own and that of others in a degree unknown to them“ [33].

Auch die „Ode to the West Wind“ gehört zu Shelley's bildhafter Sprache seiner „Stärke und Schwäche“. Sie ist ein Gebet um Kraft. Der Dichter spricht von seiner Knabenzeit, „when to outstrip thy skiey speed scarce seemed a vision“, und klagt, daß er jetzt schwach sei, aber nicht wie ein Schwächling, sondern wie ein „Starker“ klagt, der sich nach einer Stärke sehnt, die das dem Menschen gesetzte Maß übertrifft. Den Westwind spricht er an und sich zugleich:

„A heavy weight of hours has chained and bowed
One too like thee: tameless and swift and proud“. 55 [34].

In dem „too“ liegt etwas von der Klage um das Schicksal des ungezähmten, stolzen, geschwinden und schönen Geistes, dem nicht lange auf dieser Erde zu weilen bestimmt ist.

In der „Hymn to Intellectual Beauty“ hat sich das Erlebnis der Schwäche in das Verb „to fear“ hineingestaltet. Der Dichter, der sich der „Intellectual Beauty“ zu treuem Dienste gewidmet hat, fürchtet, der Forderung dieses Dienstes nicht gewachsen zu sein. Er sei einer — ruft er der Intellectual Beauty zu:

„Whom, Spirit fair, thy spell did bind,
To f e a r himself, and love all humankind“,
Intell. Beauty. 83.

Zur Metaphorik des „to fear“ sei noch hinzugesellt:

„I f e a r thy kisses, gentle maiden,
Thou needest not fear mine;
My s p i r i t i s t o o d e e p l y l a d e n
Ever to burthen thine.“ To — I fear thy kisses. 1.

Wer am stärksten zu lieben vermag, ist in der größten Gefahr! Die „gentle maiden“ liebt in ihm nur eine irdische Einzelerscheinung, er aber liebt in ihr die Idee der Liebe selbst. Dies macht seinen Geist so „deeply laden!“ — In demselben Sinne trennt Shelley seine Liebe ab von der Liebe anderer Menschen, wenn er versichert in dem Gedichte: „One word is too often profaned“:

„I can give not what men call love . . .“ 9.

Auch dieser „I fear“-Sprache der Schwäche steht ausdrücklich die der Stärke gegenüber: „My spirit is too deeply laden“. — In der „Hymn to Intellectual Beauty“ wird die Stärke ebenfalls ge-

[33] Vol. II. S. 36.

[34] Man beachte die Uebereinstimmung dieser Metaphorik mit der aus Adonais XXXII, zitiert S. 43: „the weight of the superincumbant hour“ und auch hier wieder „swift“ als Eigenschaftswort für sich selbst.

nannt: in „to love all humankind" liegt sie und in der Schilderung, wie rückhaltslos sich der Dichter der „Intellectual Beauty" widmete. —

3. Ergänzung und Zusammenfassung.

Jene Worte, in denen Shelley's „Stärke und Schwäche" vor allem Gestalt gewinnt, seien hier zusammengestellt. —

Die Stärke: Shelley nennt sich „beautiful and swift", „tameless and swift and proud", a Love, a Power, a Strength."

Die Schwäche: Mit ähnlichen und gleichen Worten, wie das Absinken aus der Ekstase, kennzeichnet er seine Schwäche: „to die, fall, break, faint, perish, fail". „The weight of the hours" lastet schwer auf ihm, er ist „frail", „weak", „panting", „trembling".

„Stärke und Schwäche" nennt Shelley in typischer Zusammenstellung: Die Blumensymbole von „Love" und „Health" passen nicht in denselben Kranz. Sich gegenübergestellt werden: „to love — to fear" und „love — heap of embers". —

Wir erkannten: Shelley spricht von seiner Schwäche nie in verneinender, nur pessimistischer Einstellung — wie dies bisher immer dargestellt wurde. — Er bleibt sich immer bewußt, daß seine Schwäche ihren Ursprung hat in einer Stärke, die ihn vor vielen anderen Menschen auszeichnet und um derentwillen er sich selbst lieben kann, um derentwillen er von sich sprechen kann mit dem geheimen Triumph eines um seiner heiligen Sache willen leidenden Märtyrers! —

III. Shelley's bildhafte Sprache der Liebe.

1. Shelley, der Liebende.

Nichts Erschöpfendes kann ich hier über Shelley den Liebenden und Shelley den Metaphoriker der Liebe sagen. Nur auf eine Eigenart seiner Liebessprache möchte ich aufmerksam machen, die noch keine Beachtung gefunden hat. Ich meine die bildhafte Sprache der Verwandtschaftsnamen und die demselben Erlebnisgrunde entstiegene Metaphorik der Liebe zwischen sich ähnlichen Wesen.

Gleichviel — wo immer ich meinen Weg beginne — er wird mich zu jenem eigenartigen Reiche Shelley'schen Liebeserlebnisses führen, das sich in dem Symbol des Verwandtschaftsnamen besonders deutlich und leicht erkennbar wiederspiegelt. Es stehe deshalb am Anfang recht zufällig die Frage: Was hat es mit jenen Urteilen auf sich, die Shelley brandmarken als einen, der in der Liebe treulos und wankelmütig gewesen sei, was mit jenen, die ihn als moralisch defekt oder zum mindesten verderbt bezeichnen? — Sprachsymbolik und theoretische Aussprüche des Dichters, auf die sich diese Verurteilungen gründen, will ich zunächst selbst ausdeuten, um die falschen Interpretationen von vornherein zu widerlegen.

In den Fragmenten zu „Epipsychidion" wehrt sich Shelley gegen die Zumutung der Moralisten, nur e i n e n Menschen lieben zu dürfen:

> „I never was attached to that great sect
> Whose doctrine is that each one should select
> Out of the world a mistress or a friend,
> And all the rest, though fair and wise, commend
> To cold oblivion — . . ." Fr. Epips. 6.

Und weiterhin tritt er zugleich dem Vorwurf der Untreue entgegen:

> „Free love has this, different from gold and clay,
> That to divide is not to take away.

Like ocean, which the general northwind breaks
Into ten thousand waves and each one makes
A mirror of the moon — like some great glass,
Which did distort what ever form might pass,
Dashed into fragments by a playful child,
Which then reflects its eyes and forehead mild;
Giving for one, which it could never express
A thousand images of loveliness. Fr. Epips. 17.

Dies heißt: Liebe, auf einen einzigen Menschen gerichtet, vermag der Idee der Liebe nicht gerecht zu werden. Vermögen wir doch nicht so zu lieben, wie die Idee es erfordert, ebensowenig wie das eine Spiegelbild dem Urbild des Kindes gerecht werden kann. Die Summe aber all der tausend Spiegelsplitter, von denen nun jeder — so wie es vorher der eine tat — des Kindes Schönheit widergibt, vermag diesem Urbild doch schon näher zu kommen[1]: Liebe, auf viele Menschen gerichtet, kann der Idee der Liebe, also gerechter werden als eine Liebe, die nur einem Menschen gilt. — Mag auch manchem dieses Setzen eines quantitativen Wertes für einen qualitativen als merkwürdige Schlußfolgerung erscheinen, so fühlte doch Shelley jedenfalls die Idee der Liebe in sich besser und reicher offenbart, wenn er sich vielen Menschen in Liebe zuwandte und sich nicht nach dem „code of modern morals“[2] richtete.

Shelley's Sehnen in jeder Art und Abstufung seiner Liebe geht ja dahin, dem unter den Menschen heimatlosen Geiste der Liebe, dem „Spirit of Love“ in seinem Herzen eine Wohnstatt zu bereiten. Wenn ich dieses sage[3] und immer wieder betonen werde[4], bin ich dadurch doch noch nicht gegen den Vorwurf geschützt, daß ich -- mich auf einige theoretische Behauptungen Shelley's stützend — diese für wahr nehme und ohne weiteres glaube, sie seien in Shelley's Leben und Dichtung auch wirklich Gestalt geworden, daß ich abstrakte Theorien da aufstelle, wo es meine Aufgabe wäre, dem lebendigen Herzschlag des Dichters zu lauschen und den Theoretiker Theoretiker sein zu

---

[1] Siehe S. 115: „Das Wesen des Einen, des Schönen muß im Vielen gesucht werden“. Die Kunst des Vergleichs S. 121 ff.

[2] Fr. Epips. 10. Jeder „code of morals“, der eine Festlegung der erlaubten Formen der Liebe vornahm, mußte Shelley verhaßt sein, da er seiner Veranlagung nach und beeinflußt von der französischen Revolutionsphilosophie (siehe hierzu S. 175—179) an die ursprüngliche Güte des Menschen glaubte. Er konnte in einem solchen „Code“ nur eine Beschränkung der Offenbarungsmöglichkeit der göttlichen Idee sehen.

[3] S. 16/17.

[4] S. 63 ff.

lassen. Aus Shelley's Metaphorik aber können wir herausfühlen, daß sein Glaube an den „Spirit of Love" kein rationales Für-Wahrhalten irgend eines Sachverhaltes ist, daß dieser „Spirit" vielmehr, diese Idee, für ihn so gegenwärtige und lebendige Wirklichkeit sind wie irgendein anderes lebendiges Wesen, das er zu greifen imstande ist. — Denn tragen die Bekenntnisse seiner Liebe zu den göttlichen Ideen nicht in sich den Klang lebendigsten Lebens?

„I loved — oh, no, I mean not one of ye,
Or any earthly one, though ye are dear
As human heart to human heart may be;
I loved, I know not what — but this low sphere
And all that it contains, contains not thee". Zucca 17.

Wo Shelley in einer endlichen Erscheinungsform jenes auf der Erde nicht in Vollkommenheit Seiende sich doch in großer Reinheit offenbaren sieht, da liebt er:

„In winds and trees, and streams, and all things common
In music and the sweet unconscious tone
Of animals and voices, which are human,
Meant to express some feelings of their own;
In the soft motions and rare smile of women,
In flowers and leaves, and in the grass fresh-shown,
Or dying in the autumn, I the most
Adore thee present or lament thee lost." Zucca 33.

Diese Verse — für sich allein genommen— könnten uns glauben machen, Shelley sei ein panerotisch Liebender. Aber er ist es nicht. Denn er sehnt sich vor allem anderen danach, die Offenbarung der göttlichen Idee in einem Menschen zu lieben. Und nur, wenn er keinen Menschen finden kann, wendet sich seine ganze Liebe der Natur zu: „In solitude, or that deserted state when we are surrounded by human beings and yet they sympathize not with us, we love the flowers, the grass, the waters, and the sky.. there is then found a secret correspondence with our heart"[5].

Warum aber gilt seine Liebe vor allen anderen Wesen dem Menschen, da er doch der Ueberzeugung ist, daß die Idee der Liebe in der Natur sich vollkommener offenbart als in ihm?[6] — Mit dieser Frage habe ich schon jenes Gebiet von Shelley's Liebeserlebnis berührt, das ich mir zur Erforschung gewählt habe. Um es recht deutlich abzugrenzen, soll die Frage noch genauer gefaßt werden: In welchen Erscheinungen kann Shelley jene Idee der Liebe am stärksten lieben? Sind es Erscheinungen, die ihm

[5] Vol. I. S. 428.

[6] In der Natur sah Shelley die Liebe in größerer Vollkommenheit walten, als in der verirrten Gesellschaft der Menschen.

selbst verwandt sind, oder solche, die im Gegensatz zu seinem eigenen Wesen stehen?

Shelley liebt letzten Endes in allem die Idee der Liebe, eine Idee also, die er in sich selbst wirksam weiß, und zwar lebendiger wirksam als in den Herzen der meisten anderen Menschen. Da sie in diesem Sinne „seine" Idee ist[7], liebt er in den Menschen und in der Natur ein ihm Aehnliches.

In der Ekstase fühlt Shelley sich vom Geiste der Liebe ergriffen. Der kommt über ihn nicht wie ein fremder, sondern als der Geist seiner eigenen, gewaltigen Liebesmacht, die außerhalb der Ekstase nur wie ein Funke in ihm glüht, in ihr aber zur Flamme wird. Shelley's Begeisterung, seine liebende Bewunderung gilt wohl einem „Anderen", aber nie einem „Ganz Anderen". Der Drang seiner Ekstasen will ihn nicht von seinem „Ich" erlösen, sondern ihm sein „Ich" im Anderen, Geliebten in erhöhter Gestalt wiederschenken. Die Sehnsucht seiner Liebe sucht nicht „Ergänzung" in dem Sinne, daß er — ein Halbes sich fühlend — durch Vereinigung mit einem Anderen sich zu einem Ganzen bilden will. — In der Ekstase will Shelley nicht aus sich heraus, sondern über sich hinaus!

Und die Liebe zu dem ihm Aehnlichen ist es, die ihm das Glück einer Steigerung seiner Fähigkeiten schenkt. Weil er diese Steigerung, diese Ekstase seiner eigensten Natur sucht, liebt er Menschen, sofern sie ihm ähnlich sind[8], sofern ihr Streben auch das seine ist, liebt er Naturgewalten, in denen ähnliche Kräfte wirksam sind wie in ihm selbst, liebt er Tiere, denen er sich vergleichen kann[9].

Nicht aber für sich selbst nur läßt Shelley diese Art der Liebe zum Gleichgearteten alleinige Geltung haben: auch alle Gestalten seiner Schöpfung neigen sich in Liebe Aehnlichem zu, mögen es nun Menschen sein, mythische Natur- oder Geistesgottheiten, die Geister von Naturerscheinungen oder diese selbst.

Wie läßt sich aus einer Gesamtschau von Shelley's Persönlichkeit diese einseitige Ausprägung d e r Art von Liebe erklären, die dem Aehnlichen gilt, und das gänzliche Beiseitelassen jener, die dem ganz anders Gearteten gilt? —

---

[7] Ich erinnere an die Interpretation des Akteonbildes S. 38.

[8] Oder sofern er glaubt, sie seien ihm ähnlich, was für Shelley selbst ja das gleiche bedeutet. — Daß tatsächlich des Menschen Einstellung sich selbst gegenüber bestimmend ist für seine Art zu lieben, läßt sich wohl nicht bezweifeln. Jedenfalls bin ich der Ueberzeugung, daß ein Mensch, der sich selbst liebt — wie Shelley dies tat — in Anderen das ihm Aehnliche lieben wird.

[9] Shelley's Liebe zum Tier wird erst in Teil V besprochen.

Ein Mensch, der wie Shelley sich selbst zu lieben vermag, wird nie das Bedürfnis fühlen, durch die Verbindung mit einem „Ganz Anderen" selbst etwas anderes zu werden, sein Streben wird immer dahin gehen, durch die Liebe in einem gesteigerten Maße das zu werden, was er schon ist. — Shelley — wie viele große Menschen — besaß Eigenschaften, die wir gemeinhin männlich und weiblich nennen [10]. Seine Seele war „as great as the world" — wie Swinburne einmal von ihm sagt. Einem solchen Menschen bedeutet auch die Liebe zu einer Frau nicht Liebe zu einem „Ganz Anderen", auch in ihr kann er das ihm Aehnliche lieben. Und Shelley's Liebessprache sagt tatsächlich immer, das Geliebte sei ihm ähnlich, seine philosophisch-theoretischen Aeußerungen, ein von ihm geliebtes Wesen müsse ihm unbedingt ähnlich sein. Denn nur unter Aehnlichen sei vollkommene Gemeinschaft alles Seins und Strebens möglich, nur unter ihnen ein vollkommenes Sichverstehen. „We are born into the world, and there is something within us, which from the instant that we live, more and more thirsts after its likeness" [11]. Und vom Gegenstand seiner Liebe sagt er: „This object of its archetype forever exists in the mind, which selects among those who resemble it that which m o s t r e s e m b l e s i t" [12]. Noch deutlicher wird diese Forderung der größtmöglichen Aehnlichkeit erhoben: „Not only the portrait of our external being, but an assemblage of the minutest particles of which our nature is composed" [13]. —

Wir erfahren nun auch, warum Shelley's Liebe sich vor allen anderen Wesen dem Menschen zuwendet. Der Mensch als ein ihm gleich organisiertes Wesen ist eben das ihm ähnlichste [14]. — Ueber die Liebe unter Menschen aber sagt Shelley: „The gratification of the senses . . . soon becomes a very small part of that profound and complicated sentiment, which men call love" [15].

Liebe scheint Shelley — im Tiefsten — nicht durch sexuelle Anziehung oder Bindung bedingt. Sie kann deshalb ebensogut

---

[10] Der Theorie von Carpenter und Barnefield über Shelley's Bisexualität" schließe ich mich mit meinen Ausführungen natürlich nicht an!

[11] Vol. I. S. 427.

[12] „On the Literature and Arts of the Athenians". Vol. II. S. 45.

[13] „On Love". Vol. I. S. 427. Shelley spricht hier auch vom Sich-Vervollkommnen in der Liebe. Das Aehnliche muß vollkommener sein als er!

[14] Zur Erklärung dieser Worte — damit sie nicht im Sinne gleichgeschlechtlicher Aehnlichkeit verstanden werden — seien Verse zitiert, in denen Shelley von sich und der Geliebten sagt:

„We — are we not formed, as notes of music are,
For one another, though dissimilar;
Such difference without discord . . ." Epips. 142.

[15] „On the Literature and Arts of the Athenians. Vol. II. S. 46.

einem Manne gelten wie einer Frau, meint sie doch im Grunde immer die in ihnen sich offenbarende Idee der Liebe. — Weder die geschlechtlich bestimmte Liebe noch die geistige betrachtete Shelley als eine vollständigere oder gar höhere Art von Liebe, und von beiden spricht er deshalb einfach als von der „Liebe". Da sie in der Ekstase zur Alliebe wird, kann in Shelley's Liebessprache, auch wenn sie an ein einzelnes Menschenwesen gerichtet ist, doch all das mitgemeint sein, was der Dichter an Liebeswertem sich vorstellen kann, all jenes also, was von der göttlichen Idee zu ihm spricht. —

Mit Recht macht Shelley sich lustig über seine positiv veranlagten Kritiker, die ganz genau herausbekommen wollen, wen er nun eigentlich in diesem oder jenem Gedichte besungen habe. — In dem spielerischen, willentlichen Sich-Verhüllen der Epipsychidion-Fragmente zählt er alle möglichen Wesen auf und fragt den Leser, ob er wohl meine, einem von diesen gelte seine Liebe? — Nur derjenige, der keine Lust zeigt, sich selbst zu der „dull intelligence"[16] zu rechnen, der Shelley mit höhnischer Miene diese Möglichkeitsbrocken hinwirft, nimmt jenen Fragmenten gegenüber die richtige Haltung ein. Denn kann ein Mensch uns klarer sagen, wem seine Liebe eigentlich gilt, als Shelley es in seinen Dichtungen tut: „And as to friend or mistress, 'tis a form!"[16]

In seiner Liebessymbolik ist Shelley — wie in so mancher anderen Hinsicht — schon viel mißverstanden worden. Carpenter und Barnefield z. B. bringen in ihrem Werke: „The Psychology of the Poet Shelley" reichlich Belege für Theorien, die völlig aus der Luft gegriffen sind. Sie erklären, Shelley sei von einem Verdrängungskomplex belastet gewesen, weil er sich seine homosexuelle Veranlagung nicht habe zugestehen wollen oder können. Seine Enttäuschungen, sein Nicht-Genüge-Finden auf dieser Erde hätten ihren letzten Grund in diesem traurigen Umstand. Das Buch läßt uns mit dem ehrlichen Bedauern zurück, daß unserem armen Dichter keine sachgemäße Aufklärung zuteil wurde, die ihn zu einem zufriedenen, auf der Erde schon Genüge findenden Menschen gemacht und mit der Ursache jener Störung ihm auch deren Folge, sein melancholisches Dichten nämlich, abgewöhnt hätte![17] —

---

[16] Fr. Epips. 100. — Das psychoanalytische Werk von Carpenter und Barnefield bricht im Zitieren jener Epipsychidion-Verse klugerweise kurz vor dieser Stelle ab. Es schien die Verfasser unheimlich zu berühren, daß Shelley schon im voraus ihre Untersuchungen verspottet haben sollte!

[17] „Adonais", das Gedicht an einen „Mann", wie Carpenter und Barnefield es so geschmacklos nennen (S. 10), wäre dann sicher ungeschrieben geblieben!

Shelley brachte der griechischen Päderastie, so wie sie ihm im „Symposion" des Platon entgegentrat, theoretisch keinen Abscheu entgegen, da er überall, wo er glaubte, die Idee der Liebe in Reinheit hervorleuchten zu sehen, ihre Berechtigung auch anerkennen mußte. Daß diese „form" der Liebe für ihn selbst jedoch bei seiner Vorliebe für das Symposion keine Rolle spielte, geht schon aus dem Umstande deutlich hervor, daß er bei der Uebersetzung des Symposion (die er für sich und Mary, nicht aber zur Veröffentlichung schrieb) diejenigen Teile, die ausdrücklich von ihr sprechen, ausließ [18]. Und bei einigem gutem Willen kann man leicht entdecken, daß er sich die griechische Päderastie in einer Fortsetzung seines fragmentarischen Essay's „On the Literature and the Arts of the Athenians", aus dem Umstande heraus erklärt haben würde, daß die Frau in Griechenland — mit wenigen Ausnahmen — dem Manne geistig zu sehr unterlegen war, als daß sie für ihn eine vollkommene Gefährtin hätte sein können. Die Liebe des hochstehenden Mannes konnte ihr nach Shelley's Auffassung nicht gelten, da sie ihm zu unähnlich war. — Shelley sah aber für seine eigene Zeit diese Ungleichheit zwischen Mann und Frau nicht mehr bestehen [19]. — Wenn er sich also die im Symposion verherrlichte „form" der Liebe kulturhistorisch erklärte, so bedeutete dies so viel für ihn selbst, daß er sie für seine Zeit nicht mehr vertreten konnte, wenn er ihre Berechtigung an und für sich auch nicht angriff. —

Die Liebesmetaphorik Shelley's aber wird besser als alle weiteren Bemühungen meine Ansicht der von Carpenter und Barnefield gegenüber bestätigen. — In ihr gilt des Dichters Liebe einem gleichgearteten Wesen und — sobald es sich um eine geschlechtlich betonte Liebe handelt — immer einem Gleichgearteten in Gestalt einer Frau. Nie läßt Shelley gleichgeschlechtliche Wesen sich lieben — sei es auch nur in irgendeiner Symbolfunktion, die uns im Bilde ein Ideeliches nahe bringen will, oder in einer seiner mythologischen Dichtungen. — Daß er dies nicht etwa aus Aengstlichkeit oder Rücksichtnahme auf seine Leser tut, geht deutlich genug aus der Tatsache hervor, daß er Liebesbeziehungen anderer Art, die der „code of modern morals" [20] nicht weniger verwirft, mit Vorliebe symbolisch verwendete.

---

[18] „Alle Stellen, welche sich auf die Knabenliebe beziehen, alle Derbheiten in der burlesken Fabel des Aristophanes . . . und alles Anstößige in der Erzählung des Alkibiades von Sokrates Tugend". Zitiert nach H. Richter, „P. B. Shelley", Weimar 1898, S. 318.

[19] In dem oben erwähnten Essay gibt Shelley eine Schilderung dessen, was die griechische Frau nicht war. (Stillschweigend erzählt er hiermit also, was die Frau seiner Zeit ist.) Siehe Vol. II. S. 45.

[20] Fr. Epips. 10.

Es handelt sich hier um das Incestmotiv, das Shelley's bildhafter Sprache der Verwandtschaftsnamen zugrunde liegt. In einem Briefe an Mrs. Gisborne nennt Shelley den Incest „a very poetic circumstance“ [21]. — Es ist eine rein ästhetische Frage, ob man das Incestmotiv als „poetisch“ oder als Verirrung dichterischen Taktes empfindet [22]. Von einem moralischen Gesichtspunkte aus kann es nicht gewertet werden [23]. — Wem freilich das Wesen des Metaphorischen als eines im Enthüllen sich Verhüllenden noch fremd ist, wer noch nicht ganz frei geworden ist von einem „wörtlich“, einem prosaisch nehmen poetischer Sprache wird dieser meiner Ansicht nicht zustimmen können. —

Das Motiv des Incestes mußte für Shelley als Symbol für die Liebe zwischen einem Manne und einer Frau, die einander so nah verwandt und deshalb geistig und körperlich so ähnlich wie möglich sind, von besonderem Reiz sein. Jene Schilderung der Vereinigung von Laon und Cythna, dem Bruder und der Schwester, bezeugt dies ebenso deutlich, wie die bildhafte Sprache der Verwandtschaftsnamen. Wir dürfen diese Sprache nämlich nicht etwa als traditionell übernommen und verblaßt empfinden, sondern müssen sie recht eigentlich in ihrem ursprünglichsten Sinn als eine Anrede unter Verwandten und sich Liebenden auffassen [24]. — Denn was sind die günstigsten Vorbedingungen für die größtmögliche, die ideale Aehnlichkeit eines Mannes und einer Frau? — Von denselben Eltern müssen sie geboren sein, gemeinsame Jugend sie zu dem erzogen haben, was sie nun sind, frühe Liebe zueinander sie beide gelehrt haben, sich durch den Anderen zu vervollkommnen, dem Anderen entgegenzuwachsen,

[21] Ingpen S. 749.

[22] Daß dies Motiv „poetisch“ vollkommen einwandfrei sein kann, zeigen meines Erachtens die Schilderungen in „Laon and Cythna“. Das Motiv findet sich noch zweimal in „Rosalind and Helen“. Ferner spielt es in „The Cenci“ eine gewisse, doch nur sekundäre Rolle und steht nicht als Symbol für die Liebesbeziehung zweier Menschen, was uns hier allein beschäftigt.

[23] Man könnte allerdings dem Dichter den Vorwurf machen, daß er für sein Erlebnis der Liebe unter sich Aehnlichen dieses Symbol und kein anderes wählte. Es kann aber sicher keines gefunden werden, das in gleicher Weise dieses Erlebnis trifft. Deshalb tritt es bei vielen Dichtern auf — wenn auch nicht so stark ausgeprägt wie bei Shelley. Goethe an Frau von Stein: „Ach, Du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau“.

[24] Die Metaphorik der Verwandtschaftsnamen, sofern sie nur rein allegorisch, d. h. verstandesmäßig beziehungshaft ist, bleibt hier unberücksichtigt, ebenfalls die der politisch-sozialen Lyrik, die nicht aus demselben Erlebnisbereich entspringt, wie die hier besprochene.

ihm gleich zu werden. — Nichts kann dann trennend zwischen der vollkommensten Vereinigung der Beiden stehen, kein Mißton kann den lauteren Zusammenklang ihrer Seelen stören. —

Dies erzählt uns der Dichter von der Liebe der Geschwister Laon und Cythna [25]. Wohl könnte man einwenden, daß die Liebe dieser beiden in allegorischer Funktion steht, daß die Geschwister „Philantropy and Poesy" [26] verkörpern; die Schilderung der Hochzeit von Bruder und Schwester weist aber in ausdrücklicher und verherrlichender Begründung ihrer vollkommenen Vereinigung und ihres Liebesglückes darauf hin, daß die Allegorie des Incestmotivs nur eine untergeordnete Rolle spielt. Vielmehr legt dieses Motiv Zeugnis ab von Shelley's tiefster Liebessehnsucht und Liebeserfahrung. — Es meint symbolisch nicht mehr und nicht weniger, als wenn der Dichter seine Geliebte im lyrischen Anruf „sister" anspricht, ja, wenn er — in einer weiteren Steigerung dieses Wunsches, mit der Geliebten möglichst gleich zu sein — ausruft: „Would we two had been twins" [27].

Daß Shelley nicht etwa an dem Motiv des Incestes aus Widerspruchsgeist [28] gegen die bestehenden Moralgesetze seine Freude hatte und ebenfalls nicht an dem Moment der körperlichen Vereinigung von Geschwistern an sich, sondern an dem hinter einer solchen Verbindung stehenden geistigen Prinzip, geht schon aus jenem Umstande deutlich hervor, daß er auf das Drängen seines Verlegers hin in der zweiten Fassung von "Laon and Cythna" wohl — wenn auch ungern — auf das Aeußerliche des Incestmotives verzichten konnte [29], — auf die Liebe zweier Geschwister — nicht aber auf jene Schilderungen, die auch in dieser veränderten Fassung noch so deutlich wie irgend möglich von dem Geistigen des Incestmotives sprechen [30].

Ich hoffe, daß meine Darlegungen nicht den Verdacht erweckten, als schließe ich mich irgendeiner der Theorien über des

[25] ‚Cythna" oder „Laone" wie die Schwester des Laon bezeichnenderweise auch noch heißt.

[26] M. Suddard macht auf das allegorische Moment aufmerksam.

[27] Epips. 45.

[28] Strong meint dies u. Shelley's eigene Aeußerung scheint es zu bestätigen: „The circumstance of which I speak, was introduced, however, merely to accostum men to charity and toleration which the exhibition of a practice widely differing from their own, has a tendency to promote". (Preface zur ersten Fassung von „Laon and Cythna". Vol. II. S. 29.) Dies erklärt uns aber noch keineswegs die ausdrückliche Verherrlichung der Geschwisterliebe v o r jeder anderen Liebe! Siehe hierzu die Zitate auf S. 56.

[29] Cythna ist in dieser zweiten Fassung, die uns als „The Revolt of Islam" vorliegt, nur mehr die Ziehschwester Laons! —

[30] Die hauptsächlich in Betracht kommenden Verse werden in 1. und 2. Fassung zitiert auf S. 56.

Dichters moralische Morbidität an. Da ich mich jedoch, um meinen Standpunkt klar zu umreißen, so entschieden gegen sie zu wehren hatte, soll auch noch das letzte Scheinargument widerlegt werden: Carpenter und Barnefield berufen sich in ihren Beweisführungen auf die dichterische Verherrlichung eines Hermaphroditen. In der „Witch of Atlas“ [31] und in den Fragmenten zu Epipsychidion, also zweimal in Shelley's Werk, wird ein Hermaphrodit erwähnt.

„And others swear you are a Hermaphrodite
Like that sweet marble monster of both sexes
Which looks so sweet and gentle that it vexes
The very soul that the soul is gone
Which lifted from her limbs the veil of stone“.

Fr. Epips. 57.

In spielerisch-spottender Weise ziehen diese Verse in Betracht, des Dichters Liebe gelte einem hermaphroditischen Wesen. Auf die Bedeutung, die der Hermaphrodit in der „Witch of Atlas“ hat, kann ich hier nicht näher eingehen [32]. Wie immer diese auch sein mag, es scheint mir sicher zu sein, daß das Symbol des Hermaphroditen Shelley nicht besonders lieb war (wie behauptet wird!). Sonst würde Shelley doch wohl nicht in einem Briefe, in dem er seinen ganzen Abscheu gegen die Miss Hitchener entläd, geschrieben haben: „She is an artful, superficial, ugly, hermaphroditical beast of a woman“ [33].

Kurz gesagt: Der Hermaphrodit mag als ein traditionell überkommenes Symbol für ein menschliches Wesen, das durch seine Vereinigung von männlichen und weiblichen Eigenschaften gewissermaßen ein höheres, geschlechtsloses Menschentum darstellt, für Shelley von Reiz gewesen sein [34]. Doch nur vorübergehend und rein ideelich, nicht aber ästhetisch konnte solch ein unorganisches, widernatürliches Symbol einen so naturnahen Dichter befriedigen [35].

[31] „Witch of Atlas“ XXXV. ff.

[32] Seine Bedeutung in kurzen und bestimmten Worten zu umreißen, ist mir nicht möglich, da die Einzelsymbolik dieser Dichtung im Gesamten der phantastischen Märchenstimmung nicht leicht gedeutet werden kann.

[33] Ingpen. Vol. I. S. 367.

[34] Ich erinnere daran, daß ich (S. 49) sagte, Shelley vereinige in sich männliche und weibliche Eigenschaften. Ergänzend sei hier noch erwähnt, daß sein Frauenideal das der emanzipierten Frau war, die weibliche wie auch männliche Eigenschaften in sich trägt und ausbildet.

[35] Im Sinne des Widernatürlichen wird wohl auch das Eigenschaftswort „hermaphroditical“ verstanden werden müssen, das er der Miss Hitschener beilegte.

Denn immer — auch in seiner kühnsten, seiner subtilsten Metaphorik bleibt Shelley im Reiche des Organischen verhaftet. Seine Ehrfurcht vor der Natur, die ihm jede Vergewaltigung ihrer Gesetzmäßigkeit unmöglich macht[36], tritt uns aus all seinen Schöpfungen, nicht zum wenigsten aus seiner Liebessprache, entgegen.

Meine Deutung von Shelley's bildhafter Sprache der Liebe wird sich — wie ich schon erwähnte — auf jene Verse allein beschränken, in denen Liebe unter sich ähnlichen Wesen ausdrücklich gestaltet erscheint. —

Die Metaphorik der Verwandtschaftsnamen, die im Symbol der Schwester- und Bruderanrede die Liebe der sich Aehnlichen am vollendedsten ausspricht, ist in rein lyrischen Dichtungen zu finden, in denen der Dichter selbst in eine Verwandtschafts- und Liebesbeziehung mit dem von ihm verherrlichten Wesen tritt; dann findet sie sich sehr häufig auch in den lyrisch-dramatischen Dichtungen, in denen zwei von ihm erschaffene Wesen sich in direkter Rede ansprechen.

In den lyrisch-epischen Dichtungen werden die Liebesbeziehungen der sich Aehnlichen nicht in der Du-Anrede gegeben, sondern in der episch objektiven Erzählhaltung, die jedoch auch von der lyrischen „Ich"-Haltung des Dichters durchdrungen ist. Trotzdem bleibt sie der erstgenannten gegenüber eine indirektere Liebesmetaphorik der sich Aehnlichen, da sie nicht den vollen Impuls der Du-Anrede schenkt. In lyrisch-epischen Dichtungen begegnen wir dem Verwandtschaftsnamen-Symbol nur in der ersten Fassung von „Laon and Cythna"[37] und weniger ausgeführt noch zweimal in „Rosalind and Helen"[38]. —

Innerhalb der Liebessprache der sich Aehnlichen wird zu unterscheiden sein zwischen den Liebesbeziehungen zweier Menschen, zwischen denen zweier mythischer Naturgottheiten, zweier Geistesgottheiten und zweier Naturerscheinungen und ferner zwischen denjenigen, die den Menschen mit einer mythischen Gottheit oder Naturerscheinung verbinden. —

---

[36] Auch die Metaphorik seines Lebens in und mit der Natur wird Zeugnis hierfür ablegen.

[37] In der ursprünglichen Fassung von „Laon and Cythna" spricht Cythna zweimal von ihrem „brother", Laon viermal von seiner „sister". In der zweiten Fassung (Revolt of Islam") werden diese Verwandtschaftsnamen entfernt.

[38] Rosal. 156 ff., 298 ff.

2. Die bildhafte Sprache.

a) Ein Mensch liebt einen Menschen.

α) Von dieser Liebe wird berichtet:

Vom Glück der Vereinigung zweier verwandter Menschen spricht Laon. Er und seine Schwester Cythna lieben sich. Die Schwester ist mit all seinen Gedanken vertraut, noch bevor er sie ausgesprochen hat [39]:

„Hers too were all my thoughts, ere yet endowed
With music and with light, their fountains flowed
In Poesy". Laon. 940.

Laon weiß, warum eine solch vollkommene Vereinigung möglich war:

„ . . . the youthful years
Which we together passed, their hopes and fears
The common blood which ran within our frames [40]
That likeness of the features which endears
The thoughts expressed by them, our very names . . ."[41].
Laon 2608.

„Few were the living hearts,which could unite
Like ours, or celebrate a bridal night
With such close sympathies, for to each other [42]
Had high and solemn hopes, the gentle might
Of earliest love, and all the thoughts which smother
Cold Evil's power, now linked a sister and a brother".
Laon 2680.

Die Erfahrung, daß eine wahrhaft glückliche Liebe nur bei großer Aehnlichkeit möglich ist, steigert sich zu dem Wunsche, der Geliebten möglichst gleich zu werden und weiter, ihr schon von Ursprung an gleich (und mit ihr vereint) gewesen zu sein. Bildhaft gestaltet sich dieser Wunsch in das Wort „twin":

„Would we two had been twins". Epips. 85.
„One passion in twin hearts". Epips. 575 [43].

---

[39] Dasselbe Motiv der Frau, die unter der stummen Inspiration ihres Geliebten singt, das Motiv des Verschmelzens ihrer beiden Seelen im Geistigen der Musik findet sich auch bei der Darstellung von Helen's und Lionel's Liebe. Rosal. 1131—1170.

[40] In der 2. Fassung wurde Vers 2610 so verbessert: „The blood itself which ran within our frames . . ."

[41] Es wird hier angespielt auf die Namen „Laon" und „Laone". (Laone ist der zweite Name für Cythna.)

[42] Die 2. Fassung lautet von Vers 2682 ab verschieden:

„With such close sympathies, for they had sprung
From linked youth, and from the gentle might
Of earliest love, delay'd and cherished long,
With common hopes and fears made, like a tempest strong".

ß) Der Liebesanruf in Verwandtschaftsnamen.

Im Epipsychidion spricht Shelley die geliebte Emilia als Schwester an:

„Sweet Spirit! Sister of that orphan one . . .“[44]. 1.
„Say my heart's sister, wilt thou sail with me?“ 415.

Und zwischen anderen Liebsanrufen:

„Spouse! Sister! Angel! Pilot of my fate“. 130.

b) Eine mythische Naturgottheit,
eine mythische Geistesgottheit,
eine Naturerscheinung liebt ihresgleichen[45]:

α) Von dieser Liebe wird berichtet:

Wie unter den Menschen, so regiert auch im Reiche der Natur die Liebe als alldurchdringende Macht:

„ . . . nothing in the world is single
All things by a law divine
In one spirit meet and mingle . . .“ Love's Phil. 5.

„See the mountains kiss high Heaven
And the waves clasp one another;
No sister flower would be forgiven
If it disdained its brother.
And the sunlight clasps the earth
And the moonbeams kiss the sea“. Love's Phil. 9.

Hier wie in den meisten Versen, die noch angeführt werden, ist nicht ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es sich um eine Liebe von Gleichen zu Gleichen handelt; doch scheint mir in der Tatsache, daß die Liebe einer mythischen Naturgottheit immer einer anderen mythischen Naturgottheit, die einer mythischen Geistesgottheit immer nur ihresgleichen und die eines Naturelementes wiederum nur seinesgleichen gilt, jenes Princip der Liebe zum Aehnlichen zu liegen. (Ich möchte nicht mißverstanden werden: Es handelt sich hier natürlich nicht wie bei der zitierten „Laon und Cythna“-Liebesmetaphorik um ein bewußtes Gestaltenwollen der Liebe von Aehnlichen zueinander, sondern um ein unbewußtes Formen des Schöpfers „nach seinem Bilde“, nach seiner Art von

---

[43] Diesen beiden Zitaten entspricht noch: Fiordispina. 12 ff. „They were two cousins almost like two twins“.

[44] Bei der Interpretation dieses Anrufs schließe ich mich der Deutung A. de Bois an (nach der Shelley selbst „the orphan one“ ist) in: „On the first two lines of Epipsychidion“ Macmillan & Co. 1913. Zitiert in der Shelley-Bibliographie 1908—1922. English Studies. 1922. Vol. IV.

[45] Die Begriffe „Geistesgottheit“ (Prometheus, Asia z. B.) und Naturgottheit (Moon, Earth z. B.) fasse ich hier zusammen, da ihre Unterscheidung in Einzelfällen strittig sein könnte und sie zu keiner weite-

Liebe, ein Objektivieren seines subjektiven Erlebens in Natur- und Geistesleben hinein).

In dem Gedichte „The Cloud" findet sich die Liebe zweier — bis in die Zusammensetzung ihrer Elemente hinein — ganz gleichartiger Naturwesen. Die Wolke spricht:

„Sublime on the towers of my skiey bowers
Lightning my pilot sits; — Cloud. 17.

. . . . . .

Over earth and ocean, with gentle motion
This pilot is guiding me,
Lured by the love of the genii that move
In the depths of the purple sea . . . Cloud. 21.

. . . . . .

Wherever he dream, under mountain or stream
The spirit he loves remains
And I all the while bask in Heaven's blue smile,
Whilst he is dissolving in rains". Cloud. 26.

Wassergeister, „the genii of the sea", und Gewitterdunst, „the pilot lightning", lieben sich; die Genien in der Tiefe der See locken den Piloten der Wolke ihre Wege, bis er sich schließlich in Regen auflöst, um sich mit seinen geliebten Wassergeistern im gleichen Elemente zu vereinigen. —

Wie tief die Liebe der Gleichen und das Lieben bis zum völligen Gleichsein in Shelley's schöpferischem Geiste verwurzelt war, lassen uns auch Verse erkennen, die in ihrem vollen Bedeutungsgehalt nur ausgeschöpft werden können von jemandem, der um das besondere Liebeserlebnis Shelley's weiß:

„Like one beloved the scene had lent
To the dark water's breast,
Its every leaf and lineament . . ." Jane, Recoll. 77.

Eben jener Fähigkeit Shelley's, überall im Leben des Geistes und der Natur die Liebe als wirkendes Urprincip zu erleben, entspringt seine mythenbildende Kraft. — Mit Emilia möchte er verweilen:

„ . . . where the pebble-paven shore
Under the quick, faint kisses of the sea
Trembles and sparkles as with ecstasy". Epips. 546.

Der Geist des Mondes spricht zum Geist der Erde:

„As in the soft and sweet eclipse,
When soul meets soul on lover's lips,

---

ren Klarstellung der Metaphorik führen würde; ich bitte aber zu beachten, daß ausgesprochen mythologisierte Natur- oder Geistesgottheiten ihre Liebe nur ihresgleichen zuwenden und nicht etwa einem nicht mythologisierten Element. Weiteres hierzu siehe S. 61.

High hearts are calm, and brightest eyes are dull;
So when thy shadow falls on me,
Then I am mute and still, by thee
Covered of thy love, Orb most beautiful,
Full, oh too full!" Prom. IV. 450[46].

ß) Der Liebesanruf in Verwandtschaftsnamen.

Der Mond[47] spricht die Erde als „brother" an:

„Brother mine, calm wanderer,
Happy globe of land and air,
Some Spirit is darted like a beam from thee,
Which penetrates my frozen frame,
And passes with the warmth of flame,
With love, and odour, and deep melody
Through me, through me!" Prom. IV. 325.

Wie die Liebenden sich bis zur Gleichheit entgegenwachsen, erzählt der Gesang des Mondes an die Erde:

„Brother, wheresoever thou soarest
I must hurry, whirl and follow . . ." Prom. IV. 476.

. . . . . .

Drinking from thy sense and sight
Beauty, majesty, and might
As a lover or a chameleon
Grows like what it looks upon . . ."[48]. Prom. IV. 481.

Die „sister"-Ansprache eines männlichen Geistes an einen weiblichen findet sich in „Prometheus Unbound" nicht. Nur die Oceaniden Asia, Panthea und Ione, die als Geschwister gesehen sind, nennen sich gegenseitig „sister", und diese sich häufig wiederholende Benennung trägt den Klang großer Innigkeit.

„Mother" als Liebesmetapher ist selten in Shelley's Dichtung. Prometheus und Asia sprechen die Erde je einmal so an[49]. Die zweite Strophe des Gesanges der Laone beginnt mit einem Anruf an die Mutter Erde:

„O Spirit vast and deep as Night and Heaven!
Mother and soul of all to which is given
The light of life, the loveliness of being . . ." Laon 2197.

---

[46] Siehe die Fortsetzung des Mondgesanges, besonders die mythenhaltigen Verse Prom. IV. 467—472.

[47] Moon-Luna ist weiblich. Hier: „a most enamoured maiden". Prom. IV. 466.

[48] In „Defence of Poetry" sagt Shelley von Gedichten: „It is impossible to feel them without becoming a portion of that beauty which we contemplate." Vol. II. S. 23.

[49] Die Erde tritt in diesen Anreden sozusagen in einer anderen Rolle auf als in den oben zitierten Versen, in denen sie männlich gesehen war.

Die ersten Worte des Gesanges der Proserpine:

„Sacred Goddess, Mother Earth . . ."

berühren schon wie die der Laone in ihrem metaphorischen Bedeutungsgehalt die Sprache an die ewigen Ideen, die wir erst später betrachten wollen.

c) Der Mensch liebt eine mythische Gottheit oder eine Naturerscheinung.

α) Von dieser Liebe wird berichtet:

Ein Beispiel nur fand ich in Shelley's Lyrik:

„Like a sister and brother
The child and the ocean still smile on each other . . ."
A Vision of the Sea 167.

β) Liebesanruf in Verwandtschaftsnamen.

Shelley's Liebesanruf an die Natur klingt uns aus den Eingangsversen des „Alastor" entgegen:

„Earth, ocean, air, belovèd brotherhood!
If our great Mother has imbued my soul
With ought of natural piety to feel
Your love, and recompense the boon with mine";
. . . . . Alastor 1.

If no bright bird, insect, or gentle beast
I consciously have injured, but still loved
And cherished this my kindred; then forgive
This boast, belovèd brethren, and withdraw
No portion of your wanted favour now!" Alastor 13.

Wie die antiken Epiker die Musen anriefen, ihren Gesang zu segnen, betet Shelley zur Natur um diese Gnade:

„Mother of this unfathonable world!
Favour my solemn song, for I have loved
Thee ever and thee only; . . ." Alastor 18.

Und er wartet auf ihre Inspiration:

„I wait thy breath, Great Parent . . ." Alastor 45.

Immer sonst, wenn Shelley's Liebessprache der Natur gilt, geschieht der Anruf nicht mit dem Verwandtschaftssymbol, sondern mit der magischen Namensnennung: „Spirit of Nature!"

3. Ergänzung und Zusammenfassung.

Einmal in seiner Liebesmetaphorik weicht Shelley von seiner Erfassung der Liebe als einer Beziehung zwischen sich Aehnlichen ab:

„For the Sensitive Plant has no bright flower;
Radiance and odour are not its dower;
It loves even like Love, its deep heart is full,

It desires what it has not, the Beautiful!"
Sensit. Plant. 74.

Liebe zum anders Gearteten ist dies, zu dem, was man als Ergänzung seines eigenen Wesens verehrt. Wie ein fremdes Element stehen diese Verse in Shelley's Liebesphilosophie! Sie sind fast wörtlich aus Platons „Symposion" übernommen: Sokrates erklärt: Wessen man bedarf, was man also nicht selbst besitzt, das liebt man, und da Eros das Schöne liebt, kann er selbst nicht schön sein [50]. —

Die bildhafte Sprache der Verwandtschaftsnamen sahen wir sich fast ausschließlich auf die Liebessprache zweier Menschen, zweier mythischer Natur- oder Geistesgottheiten beschränken, und zwar hauptsächlich auf eine Metaphorik der Bruder- und Schwesteranrede. — Die liebevolle Ansprache von „Father" und „Child" wird nie verwendet, die von „Mother" nur dreimal. Zweimal wird von dem Mond als „Mother of the Months" gesprochen [51] und einmal von der Sonne als „Father". Aber diese Personifizierungen bedeuten keine Liebesmetaphorik, auch steigern sie sich nie zu einer Anrede.

Das gänzliche Fehlen einer Liebessprache, die ihr Symbol in der „Father"- und „Child"-Anrede findet, und die Spärlichkeit der „Mother"-Anrede bestätigt uns, was wir aus Shelley's Leben wissen: die Bande zwischen Eltern und Kindern bedeuteten ihm nicht viel im Vergleich zu denen zwischen Mann und Frau, „sister" und „brother". Dies sagt nichts gegen Shelley, den liebevollen Vater. Denn die Kindheitserlebnisse eines Menschen, der so jung wie Shelley starb, bestimmten seine „Familiengefühle", und seine eigenen Vatererlebnisse hatten sich noch nicht so tief in jene seelischen Untergründe gesenkt, aus denen bildhafte Sprache entsteigt. —

Meine Behauptung, daß die Liebesmetaphorik der Verwandtschaftsnamen immer zwischen solchen Wesen hin und her geht, die ihrer Beschaffenheit nach derselben Artung sind, wird noch bekräftigt durch die Tatsache, daß der Liebesanruf des Menschen an die Natur, an Geistes- oder Naturgottheiten, an Naturelemente und an Tiere [52] sehr selten im Symbol des Verwandtschaftsnamens geschieht. Und wenn der Dichter doch einmal — wie in dem aus „Alastor" zitierten Anruf an die Natur und ihre Geschöpfe — die innige Liebeshyperbel „belovèd brotherhood!" gebraucht hat, so folgt sofort sein bescheidenes Zurücktreten: „Forgive this boast!" — Mit Ausnahme dieser Verse fand ich die Tiere nie mehr als Bruder oder Schwester etwa [53], und einmal nur mit dem „Du" und

[50] Platons Gastmahl, S. 69.

[51] Laon 1420 und Witch 73.

[52] Pflanzen werden nie so angesprochen. Siehe S. 116 ff.

[53] „Thy spirit's sister, the lorn nightingale" (Adonais 145) bringt wohl den Vergleich des Adonais (des Dichters Keats) mit einer Nachtigall,

dem Namensanruf inniger Freundesliebe[54] angesprochen. — Der Liebende tritt der Natur und ihren Geschöpfen meist mit einer einfachen Namensnennung entgegen, oft verstärkt durch eine Du-Hyperbel:

„O wild West Wind, thou breath of Autumn's being."
Ode West W. 1.

„Hail to thee, blithe Spirit!" Skylark. 1.[55]

Diese Namensnennung, dieses „Du" sind ein liebendes Besitzergreifen im Geiste, kein sich Hineindrängen ins Eigenreich der Natur.

Denn: mag es sich nun um die Elemente der Natur oder um ihre Geschöpfe handeln, Shelley läßt ihnen ihr Eigenleben, er beseelt sie, aber er drängt sich mit dieser Beseelung nicht auf. Die Natur kann ganz sich selbst bleiben und doch Shelley zugleich werden! Nie verstößt Shelley gegen ihre Gesetzmäßigkeit, und sein naturwissenschaftliches Wissen nimmt er in seine Metaphorik mit auf[56].

Denn: mag es sich um die Elemente der Natur oder um ferkraft, weil sein ganzes Gefühl, sein ganzer Verstand zusammengefaßt hinter ihr stehen, weil er es nicht nötig hat, auf eine naivere, ganzheitlichere Naturbetrachtung früherer Zeiten zurückzugreifen, wie manche andere Dichter, die fürchten müssen, ihre mythenbildende Gefühlskraft könne von ihrem Intellekt oder Wissen angekränkelt werden. — Auch finden wir bei ihm kein gewalttätiges Anpacken der Natur wie bei Stefan George, kein: „die Hand ihr pressen, packen ihre Flechte, / Daß sie ihr Werk willfährig wieder treibt, / Den Leib vergottet und den Gott verleibt"[57]. In der Natur sieht und fühlt Shelley „Liebe", weil er sie in sich selbst sieht und fühlt; nicht als ein Fremder, Außenstehender tritt er ihr gegenüber; er weiß sich eingeschlossen in den natürlichen Kreislauf ihres Fühlens, Denkens und Schaffens. —

Noch vieles bleibt zu sagen über Shelley's Sprache der Liebe. Ich werde später noch einmal Gelegenheit haben, ihre Deutung zu ergänzen und zu vertiefen.

---

es wird hiermit jedoch keine eigentliche Liebesbeziehung ausgedrückt. Nachtigall und Dichter werden auch verglichen in „Defence of Poetry" Vol. II. S. 10.

[54] Ich meine hiermit den Anruf an die „Aziola", der auf S. 116 besprochen wird.

[55] Ueber die Ansprache an die „Skylark" siehe S. 114 ff.

[56] Siehe z. B. Shelley's Note zu der Ode to the West Wind. S. 573.

[57] Stefan George: „Der Templer" in: Der siebente Ring.

IV. Shelley's bildhafte Sprache seines Glaubens.

1. Shelley, der Gläubige.[1]

Shelley glaubt an die Idee der Liebe. Sie ist jene Idee, die er als Ekstatiker und Liebender, als Starker und Schwacher in sich trägt, jene göttliche Idee, die in sich faßt die Idee der Schönheit und der Natur. Denn die Herrschaft des „Spirit of Nature", des „Spirit of Beauty" und des „Spirit of Love" lösen sich in des Dichters Leben zeitlich ab, laufen zum Teil nebeneinander her, um schließlich in der Idee der Liebe zu münden.

Bei der Deutung von Shelley's Liebeslyrik betonte ich, daß es nie ein zufällig So-Seiendes oder irgend ein in sich befriedetes Da-Seiendes ist, dem des Dichters Liebe gilt, sondern immer eine gewissermaßen durchsichtige Erscheinungsform, hinter der eine ewige Idee wirksam ist. Diesem mit heißer Inbrunst in allen Erscheinungsformen gesuchten, in den Worten seiner Sehnsucht beschworenen Ewigen gilt eine besondere Liebessprache des Dichters, die Metaphorik des Glaubens. Wir erfuhren eben, daß Shelley den Elementen, Erscheinungen, Geschöpfen und Gottheiten der Natur meist nicht mit dem Anruf des Verwandtschaftsnamens entgegentritt. Dieselbe Haltung nimmt er den ewigen Ideen gegenüber ein. Der Dichter verharrt in ehrfurchtsvoller Entfernung — seine hohen Ideen mit dem magischen Namensanruf und der Du-Hyperbel beschwörend. Die zwischen dem endlichen Menschen und der unendlichen Idee aufgetane Entfernung wird nicht überbrückt: Bildhaft wird nur gesprochen von der andrängenden Liebe des Menschen zu dieser Idee. Die mystische Vereinigung mit ihr geschieht nur in der Liebesekstase.

[1] Mit Strong's erstem Essay „The Faith of Shelley" berühren sich meine Auseinandersetzungen nur in stofflicher Beziehung. Mir ist es hier darum zu tun, die gläubige Seelenhaltung des Dichters und ihre metaphorische Widerspiegelung zu zeichnen, während jenes Essay die Entwicklung von Shelley's Glauben und Philosophie genetisch untersucht und deshalb ausführlich auf theoretisch-philosophische Aeußerungen Shelley's eingeht.

Die Idee der Liebe ist für Shelley die Gottheit, und ist für ihn — als einen Gläubigen — eine ihn unmittelbar anrührende Wirklichkeit. Sein Wissen um sie ist so bedingungslos, daß es nicht auf Wunder noch Beweise wartet, sondern da ist — sicherer als alles andere, was für oder gegen dieses Wissen sprechen könnte.

Der Glaube an eine göttliche Wirklichkeit macht Shelley in einem gewissen Grade zu einem Statiker. Diese Behauptung mag überraschend klingen! — Denn wenn später von Shelley dem Motoriker die Rede sein wird und ich nachweisen werde, daß das motorische Prinzip seines Wesens sich bis in die feinsten Nuancen seines Stiles hinein verfolgen läßt, werde ich an einem nur z. T. neuen Stoffe beweisen, was in der Shelley-Literatur schon oft erörtert wurde und was jeder empfindet, der auch nur einige Gedichte aufmerksam gelesen hat. Dieser allgemeinen und mit Recht stark betonten Erkenntnis gegenüber scheint mir jedoch das statische Moment in Shelleys Lebensgefühl sehr zu Unrecht noch keinerlei Beachtung gefunden zu haben. —

Jeder Mensch, der irgend einen Glauben hat, ist in einem gewissen Grade ein Statiker — und gehöre er auch noch so ausgesprochen zu den motorisch Veranlagten. Nur ein Motoriker, der auch ein glaubensloser Mensch ist, oder seinen Glauben zeitweilig verloren hat, trägt kein statisches Element in sich; er ist aus Glaubenslosigkeit völlig „ohne Halt", ist gänzlich „ruhelos" und nirgends, auch bei sich nicht, zu Hause[2]. — Diese Menschen vergehen dann in dem ewig sich ablösenden Sterben und Wieder-Geborenwerden, das ihnen doch nur geschieht, wie ein nirgendwo hingehendes und von nirgendwo herkommendes Wehen eines Windes, der — was er streift — schon im nächsten Augenblicke vergessen hat. Daß dieses schmerzhafte Hin-und-Wider einmal sein Ende nehmen möge, daß es irgendwann einmal zu Ruhe gelangen werde, ist ihre einzige Hoffnung[3]. Diesen Glaubenslosen, diesen vollkommenen Motorikern, steht Shelley gegenüber als ein Mensch, der ein Statisches in sich trägt, eine ruhende Mitte, um die alles kreist und zu der hin alle seine Hoffnungen, Erkenntnisse und Enttäuschungen, kurz — alle erfahrenen Augenblicke seines rasch dahinflutenden, von Ekstasen durchbebten Lebens

[2] Hiermit will ich nicht etwa sagen, daß Motoriker vor anders veranlagten Menschen zur Glaubenslosigkeit prädestiniert seien, sondern nur, daß motorische Veranlagung und Glaubenslosigkeit häufig in einem Menschen zusammenfallen. Der Motoriker ist an sich schon empfänglicher für die Schmerzen der Vergänglichkeit und kann deshalb — auch wenn er im Allgemeinen ein Gläubiger genannt werden kann — doch leichter der Stimmung des Unglaubens anheimfallen.

[3] Klabunds (Alfred Henschke) Gedicht: „Der müde Soldat" und H. v. Hoffmannsthals „Ballade des äußeren Lebens" geben diese Stimmung wieder.

irgend eine Botschaft senden, an die sich zu einem Besitztum ankristallisiert, was ihm bleibt „in der Erscheinungen Flucht." —

Shelley's Glaube, sein statisches Lebensgefühl spricht sich in folgenden Versen aus:

„The One remains, the many change and pass."
Adonais 460.

„ . . . the Eternal, which must glow
Through time and change, unquenchably the same."
Adonais 340.

„For love, and beauty, and delight
There is no death nor change." Sensit. Plant. III. 134.

Doch scheinen auch einige Verse dem Lebensgefühl glaubensloser Menschen zu entsprechen:

„Summer was dead but I yet lived to weep
The instability of all but weeping
And on the Earth lulled in her winter sleep
I woke, and envied her as she was sleeping." Zucca 9.

„Alas! that all we loved of him should be,
But for our grief, as if it had not been,
And grief itself be mortal! Woe is me!
Whence are we, and why are we? . . . Adonais 181.

In ihrem Zusammenhange betrachtet, sind dies rhetorische Fragen, denen die Antwort des Glaubens folgt. Wirkliche, in keinem Glauben Erlösung findende Verzweiflung spricht nur aus dem Gedichte „Mutability"

„Nought may endure but Mutability."

— 1816 im Alastorvolume veröffentlicht, 1815 wohl geschrieben — fällt dies Gedicht in die Frühzeit von Shelley's Schaffen, in jene Zeit also, der auch noch die dem Dichter wesensfremde Konzeption des „Spirit of Nature" als der „Necessity" zugehört.

Was ich hier über den glaubenslosen, motorischen Dichter und über den gläubigen und deshalb immer in einem gewissen Grade statischen Dichter gesagt habe, soll nun nicht etwa so verstanden werden, als ob Verse wie die zuletzt zitierten mehr motorische Elemente aufwiesen als die zuvor angeführten. Ein Motoriker wie Shelley wird auch seiner Sprache über Statisches (d. h. hier: über seinen Glauben!) oft eine motorische Note geben: „The Eternal which must glow through"[4]. Ich spreche deshalb gerne ganz allgemein von motorischem und statischem Lebensgefühl und nicht etwa von der einem einzelnen Gedichte zugrunde liegenden Stimmung. Denn das im Menschen lebende Grundgefühl ist ausschlaggebend für seine Sprache und bleibt in ihr wirk-

[4] Das transitive Verb ist Träger motorischen Empfindens!

sam, auch wenn er es einmal vorübergehend verloren haben sollte. —

Die Statik von Shelley's Glauben spiegelt sich sprachlich wider in dem betenden Imperativ und dem Namensanruf jener Ideen, die über den Erscheinungsformen dieser Welt in reiner Vollkommenheit leben, jener Ideen, die sich nur im Verlaufe einer Evolution der Erscheinungswelt zu offenbaren vermögen und die bis zu dieser Herrschaft auf Erden sich nur in den kurzen Augenblicken der Ekstase einem Menschen oder einem Volke schenken können.

Wie aber blickt nun der Mensch, dem seine Ideen doch absolute Wirklichkeit sind, dieser irdischen Welt der Erscheinungen ins Angesicht? Kann einer, der in erhabenen Reichen ewiger Wahrheiten lebt, mit derselben Zusammengefaßtheit seiner Geisteskräfte sich den Erscheinungen dieser unvollkommenen Welt widmen, kann er — so fragen wir uns — der irdischen Welt überhaupt eine Wirklichkeit zuerkennen und muß er sie nicht als Schein und Trug betrachten?[5] —

Für jeden Gläubigen bedeutet sein irdisches So-Sein höchste Schicksalhaftigkeit. Für jeden Gläubigen, nicht allein für einen sozial gerichteten, prophetisch kündenden wie Shelley. Denn auch der Weg des ganz individualistischen Mystikers bestimmt sich von der Beschaffenheit des Menschen zur Gottheit empor. Im christlichen Glauben wird diese Beschaffenheit als eine ursprünglich vollkommene, durch den Sündenfall in ihrer Harmonie gebrochene Schöpfung angesehen. Und wenn nicht einmal der Mystiker über seiner Versenkung in die Gottheit ganz der irdischen Unvollkommenheiten vergessen kann, so wird der in die Welt geneigte Prophet, der dem Schlechten im Menschen zürnt, diese irdische Welt zugleich in ihrer Unvollkommenheit und Wirklichkeit sehen und glauben.

Nicht dürfen wir nun aber schließen: Shelley lasse seinen Blick mit derselben Konzentration a u f d e m Irdischen ruhen, denn nicht a u f das Irdische blickt er, sondern d u r c h das Irdische hindurch auf jenes vollkommene Ewige hin. — (Auch blickt er nie ü b e r d a s Irdische h i n w e g auf das Ewige). Also spricht Shelley zu seinen ewigen Ideen, und zur Welt der Erscheinungen als ein Gläubiger und Statiker: „So bist Du!" Seinem Wissen um die Wirklichkeit einer Ideenwelt und einer Erschei-

[5] Da Shelley kein systematischer Philosoph war und seine Theorien wechselte, ist diese Frage nicht einfach zu beantworten. Das seiner Glaubensmetaphorik innewohnende Lebensprinzip aber kennzeichnet seine seelische Haltung und nur auf diese kommt es mir hier an! Der Welt der Erscheinungen gegenüber ist sie diejenige der deutschen Romantiker, die das „Nicht-Ich" in seiner Existenz nicht anzweifelten.

nungswelt entspricht in seiner Metaphorik das statische sich Gegenüberstellen von Ideal und Wirklichkeit. Jene Sprache aber, die von der Offenbarwerdung dieses Ideals, von dem Hineinwirken der Ideen in die irdische Erscheinungswelt erzählt und zwischen den zwei statisch gefaßten Wirklichkeiten hin und wider geht, ist im Gegensatz zu ihr ganz von motorischen Kräften getragen. — Die Metaphorik dieser Beziehungen ist innerhalb von Shelley's Glaubenssprache am reichsten entwickelt. Deshalb erscheint ja auch die Sprache des Glaubens so stark von motorischen Elementen durchwirkt, daß dem nicht ganz gründlichen Betrachter ihr statisches Element ganz entgehen kann; oder aber — da es viel deutlicher und häufiger in der Sprache der irdischen Unvollkommenheiten als in der Ideenmetaphorik zu uns spricht — kann es ihm bedingt erscheinen allein durch die unhistorisch-starren und rationalen Ansichten einer revolutionär-kommunistischen Gesellschaftsphilosophie.

2. Die bildhafte Sprache.

a) Die ewigen Ideen: Anruf an den „Spirit of Nature", den „Spirit of Beauty" und an „Love".

Der Anruf „Spirit of Nature" begegnet uns nur in Shelley's Jugendwerken, 4mal in „Queen Mab", 2mal in „The Daemon of the World". In der „Hymn to Intellectual Beauty" von 1816 spricht der Dichter 2mal den „Spirit of Beauty" an, in der „Ode to Naples" von 1820 wird dieser Anruf 1mal als Beiname verwandt für jenen ihm kurz vorausgegangenen: „Great Spirit, deepest Love". — Nach 1820 finden wir nur noch einen Anruf an den „Spirit of Delight" [5] und den „Spirit of Night" [7], sonst ist der „Spirit"-Anruf ganz verstummt. Oft aber wird noch die „Liebe" beschworen, die der Dichter ja schon in seinen frühsten Werken genannt hatte. So 1817:

„Thou art the wine, whose drunkeness is all
We can desire, oh Love" — Pr. Athanase 279.

Und 1822:

„Oh Love! who bewailest . . ." „When the lamp . ." 21.

Welche Erkenntnisse kann uns diese kleine Statistik erschließen? Nicht der Namensanruf an sich, nur der mit dem „Spirit of —" verbundene wird immer seltener, ja außer in dem Jugendwerk „Queen Mab" war er — verglichen mit der einfachen Namensnennung — nie häufig gewesen. Weiterhin: der „Spirit of Love" als „Spirit" wird am seltensten angerufen (nur einmal und da nicht in direkter Zusammenstellung, sondern als „Great Spirit, deepest Love").

[6] Rarely, rarely comest thou . . ." 2.
[7] „To Night" 2.

Das vollkommene Wegfallen des „Spirit of Nature"-Anrufs kennzeichnet Shelley's Abwendung vom Determinismus und Materialismus. Denn dieser Geist der Natur war in „Queen Mab" auch angesprochen worden als: „Necessity! thou mother of the world" [8]. Als Shelley aber die philosophischen Jugendeinflüsse, die seiner Natur nicht gemäß waren, abgestreift hatte, sah er in der Natur die Schönheit und die Liebe walten. Von jetzt ab ruft er diese beiden an und, wenn er noch von der Natur spricht, darf sie nicht mehr mit „Necessity" gleichgesetzt werden! Die Ideen von „Nature", „Beauty", auch die von „Equality, Liberty, Truth, Good" werden schließlich alle in der Idee der Liebe zusammengefaßt. Diese Entwicklung macht auch das Nicht-Vorkommen eines Anrufes an den „Spirit of Love" erklärlich: die Liebe war immer schon im Geiste alles Göttlichen mit beschworen worden und als sie endlich in ihrer letzten Gültigkeit vor dem Dichter stand, wurde sie einfach als „Liebe" und nicht als der „Geist" irgend einer Macht angerufen [9].

b) Das Verhältnis der ewigen Ideen zur Wirklichkeit des Lebens.

„Shadow".

In fast wörtlicher Uebereinstimmung erzählt der Dichter in seiner „Dedication to Mary" und der „Hymn to Intellectual Beauty" von seinem religiösen Erwachen: der Schatten der „geistigen Schönheit" fällt auf ihn. „I shrieked and clasped my hands in ecstasy". Shelley's Fähigkeit, eine Idee als volle Realität zu erfassen, offenbart sich hier in dem heftigen Gebärdensymbol, das ausgelöst wird allein schon durch den Schatten der geistigen Schönheit:

„The awful shadow of some unseen Power" 1.
„Depart not as thy shadow came . . ." 46.
„Sudden, thy shadow fell on me." 59.

„Thy Light alone . . . ." 32.
. . . . . .
„Gives grace and truth to life's unquiet dream." 36.

Vom Lichte spricht der Dichter hier wie einer, der einen Schatten sieht und weiß, daß ein Licht ihn verursacht haben muß. Warum er nur des Schattens und nicht auch des Lichtes selbst ansichtig werden kann, wird metaphorisch durch die Eigenschaftsworte gesagt, die dem Schatten gelten.

[8] „Queen Mab" VI. 198.

[9] Der „Spirit of Love" wird nie angerufen, aber einmal wird von ihm gesprochen: „Like the Spirit of Love felt everywhere." Sensit. Plant I. 6.

Wenn Keith von Shelley's Schattensymbolik sagt: „It must be said of many of the poet's images in this field especially, as well as in others, that they are not clearly conceived, that the purpose is not obvious“ [10], so kann ich seinem Urteil nicht zustimmen. Denn es ist doch durchaus nicht verwirrend und steht einem klaren Verständnis dessen, was „Schatten“ meint, nicht im Wege, wenn er außer der eigenartigen Bedeutung, die er in der Hymne und häufig in Shelley's Glaubenssprache hat, seine im gewöhnlichen Sprachgebrauch uns vertrauten Bedeutungen noch beibehält, wie z. B. in folgenden Versen:

1. „And saw two hosts conflicting in the air —
The shadows doubtless of the unborn time
Cast on the mirror of the night.“ Hellas 608.
„The times do cast strange shadows.“ Hellas 124.
„to cast shadows“ im Sinne von „to foreshadow!“ [11]

2. „Obscurely through my brain, like shadows dim
Sweep awful thoughts, rapid and thick.“ Prom. I. 146.

Der Schatten ist hier das Unbestimmte, schnell Fliehende, nicht in einen Körper Gefaßte, wie auch in dem Gedichtfragment „Igniculus Desiderii“:

„The half created shadow“.

3. Wie wir von einem Menschen wohl sagen: er ist nur noch der Schatten seiner selbst, Schatten also metaphorisch für etwas nicht mehr wirklich Seiendes, Illusorisches verwenden, erscheint er in:

„The agèd Ali sits in Yanina
A crownless metaphor of empire:
His name, that shadow of his withered Might“.
Hellas 566.

Typisch aber für Shelley's Metaphorik ist die Schatten- und Lichtsprache, die als Symbol steht für die Beziehungen zwischen Idee und Wirklichkeit (so typisch wie außer ihr nur noch das Bild des Schleiers).

„Heaven's light forever shines
Earth's shadows fly.“ Adonais 461.

Hier ist der Schatten wieder wie in der Hymne als die auf Erden allein mögliche Erscheinungsform des Ewigen gesehen und seine

---

[10] Keith interpretiert m. E. falsch, wenn er in:
„I have watched
Thy shadow, and the darkness of thy steps,
And my heart ever gazes on the depth
Of thy deep mysteries“. Alastor. 21.
„shadow“ = mystery setzt. Schatten bedeutet hier dasselbe wie in der Hymne, die Keith auch mißverständlich deutet; denn der „awful shadow“ ist nicht „a slight vision“, sondern eben „full reality!“ —

[11] Keith interpretiert ebenso.

Flüchtigkeit, seine Motorik [12] zugleich gezeichnet. Prometheus spricht zu Asia:

„Asia, thou light of Life,
Shadow of Beauty unbeheld . . ." Prom. III. III. 7.

Asia ist der Schatten einer Schönheit, die selbst nicht erblickt werden kann. Aber schon dieser Schatten allein entflammt den Beschauer zu Hymnen!

„L i g h t".

Solche Sprache läßt uns denken und fühlen: Wenn schon der Schatten so herrlich und gewaltig ist, wie wird das Licht erst beschaffen sein müssen, das ihn verursacht? Und weiter: Wohl mag der Schatten flüchtig sein („visits with inconstant glance each human heart and countenance") [13], aber er ist ja nur eine Erscheinung des Ewigen, „which must glow through time and change unquenchably the same!" [14] — Schattensprache ist zugleich Lichtsprache; sie scheint dem Dichter zu sein „the most obvious and appropriate language" [15] für das, was er vom Lichte sagen will [16]. Wenn er immer wieder erzählt, das Licht seiner Idee sei zu blendend, als daß es erblickt werden könnte, so gibt er in poetischer Verneinung ein im höchsten Grade Bejahendes [17].

Und noch ein weiterer Bedeutungsgehalt liegt in dieser Licht- und Schattensprache: Die ewigen Ideen verhüllen sich für den irdischen Menschen, sie geben ihm den Schatten ihres Lichtes, damit er — der sie nicht erschauen kann — sie doch zu erahnen vermag.

Von der reichen Lichtmetaphorik Shelley's mögen noch zwei Beispiele zeugen: [18] Asia verwandelt sich durch die Liebe in ihren neuen Glanz, Panthea ruft ihr zu:

[12] Die Motorik vom Bilde des Schattens wird S. 106 besprochen.

[13] Intell. Beauty. 6.

[14] Adonais 341.

[15] Preface to Laon and Cythna (Revolt of Islam) S. 34.

[16] Hierüber, wie auch über das gänzliche oder teilweise Verschleiern oder Entschleiern eines Vorstellungsbildes durch das Stilmittel der Verneinung eines als positiv hingestellten Sachverhaltes, wird auf S. 112 ff. noch gesprochen werden.

[17] Nicht darauf darf der Nachdruck gelegt werden, der Dichter sage, er sei unfähig, ein helles Licht zu sehen und zu schildern, sondern darauf, daß dieses Licht ein so unanschaubar herrliches und blendendes ist, so daß es von einem Sterblichen physisch und geistig gar nicht erfaßt werden kann. Diese Erklärung wäre unnötig, wenn nicht Kritiker behaupteten, man habe hier wieder ein Beispiel für das „Versagen" von Shelley's dichterischer Kraft!

[18] Die bildhafte Sprache der Ekstase visionären Schauens ließ mich schon Beispiele von Shelley's Lichtsprache anführen, die ich für meine

„I dare not look on thee;
I feel but see thee not. I scarce endure
The radiance of thy beauty." Prom. II. V. 16.

Im „Epipsychidion" erscheint Emilia:

„Veiling beneath that radiant form of Woman
All that is insupportable in thee
Of light, and love and immortality". Epips. 22.

Die Sprache des Lichtes steht, für alles überwältigend Herrliche, alles Ewige, letzthin Gültige. So wie wir die visionäre Erkenntnis von einem strahlenden Lichte umflutet sahen, so ist für Shelley jeder hohe Gedanke, jede Idee „Licht!" [19]

Auch über Lichtmetaphorik, die nicht in den engeren Rahmen von Shelley's Glaubenssprache gehört, sei etwas gesagt! Da sie — ihres großen Reichtumes wegen — hier nicht erschöpfend besprochen werden kann [20], wähle ich mir zur Ausdeutung jene, die von dem Lichte als einem Einhüllenden spricht, indem sie es zu gleicher Zeit als ein Symbol für Geistiges sieht. Denn diese Metaphorik fand ich in der mir bekannten Shelley-Literatur nirgends richtig gedeutet. — Verse, die schon mißverständlich interpretiert wurden, seien hier zusammengestellt mit solchen, die noch nicht ergänzend zu einer Deutung hinzugezogen wurden: Ich muß mich hier vor allem mit E. Schulz z. W. auseinandersetzen, der von Shelley sagt: „willkürlich vermag er für dieselbe Sache Licht oder Dunkel heranzuziehen, sodaß man schon fast von einer ‚Aufhebung der Bildverantwortlichkeit' reden kann" [21]. In der „Dedication: To Mary —" — — heißt es über den Tod deren Mutter:

„Whose life was like a setting planet mild,
Which clothed Thee in the radiance undefiled
Of its departing glory; . . ." 103.

E. Schulz z. W. meint hierzu: „Shelley's subjektives Erleben der Lichteffekte geht bis zur völligen Umkehrung normaler Empfindungen [22].

Ich antworte: Das Bild des Lichtes, das umhüllend etwas verbirgt, ist physikalisch durchaus treffend und nicht einmal weit

---

Betrachtungen hier beizuziehen bitte, da auch sie von dem Verhältnis der ewigen Ideen zur Wirklichkeit sprechen.

[19] Auch die „Lamp, Sphere, Star"-Symbolik meint ein Geistiges, das dem Menschen den Weg weist.

[20] Siehe Ebbinghaus: Die Bedeutung von „Life" und seine Beziehung zu „Light" und „Love", S. 68—72.

[21] E. Schulz zur Wiesch, S. 84.

[22] Bei E. Schulz zur Wiesch gesperrt gedruckt! — Weitere derartige Urteile finden sich in derselben Arbeit vor allem noch auf S. 84/85. Es würde zu weit führen, sie alle zu widerlegen.

hergeholt. Denn hüllt nicht auch ein gewöhnlicher Jahrmarktszauberer seine Kunststücke in Geheimnis, indem er seine Manipulationen durch Blendlichter vor den Zuschauern verbirgt? Das Licht, als Umhüllendes, in weiteren Bildern:

„Robed in such exceeding glory
That I beheld her not". Epips. 199.

Von Emilia sagt der Dichter:

„She hid me as the moon may hide the night
From its own darkness until all was bright." Epips. 287.

Das Licht in der Bedeutung eines Gedankens, einer Erleuchtung, einer „illumination", die den Denker einhüllt:

„Like a poet hidden
In the light of thought" . . . Skylark 36.

„You will see Coleridge — he who sits obscure
In the exceeding lustre and the pure
Intense irradiations of a mind".
Letter to M. Gisborne. 202.

„A mighty Phantasm, half concealed
In darkness of his own exceeding light,
Which clothed . . ." Fr. Adonais 29.

Für das Verborgensein in blendendem Lichte stehen metaphorisch die Verben: to clothe, robe, hide, veil. Ueber die Worte „to veil" und „the veil", die in Shelley's Sprache des häufig wiederkehrenden Bildes eine der ausgesprochensten Vorstellungen sind, sei nun einiges gesagt.

„The Veil".

Das Bild des Schleiers ist — zusammen mit der Licht- und Schattensprache das wichtigste Symbol für das Verhältnis von ewiger Idee zu irdischer Wirklichkeit. Es wird von A. T. Strong in seinem Essay „Shelley's Symbolism"[23] ausführlich besprochen und in seinen verschiedenen Bedeutungsvariationen sehr gut herausgestellt. Es bleibt mir nur übrig, der Unübersichtlichkeit seiner Darstellung in meiner Wiedergabe abzuhelfen, und sie hie und da mit einer mir notwendig erscheinenden Ergänzung zu versehen[24].

1. Bedeutung (S. 72/73): Sie ist eine nur gelegentliche, und für Shelley's Metaphorik nicht besonders typische, nämlich die des verhüllenden Beschützens: Epips. 556.

[23] A. T. Strong: Three Studies in Shelley. S. 70—79.

[24] Die bei Strong besprochenen Juvenilia fallen für meine Darstellung weg. Die Seitenzahlen, die ich den verschiedenen Bedeutungen beigebe, beziehen sich auf die entsprechenden Seitenzahlen von Strong. Für die nicht so wichtigen Zitate soll nur die Stelle angemerkt werden, wo sie in Shelley's Werk zu finden sind.

Im Uebergang von dieser zu der folgenden Bedeutung steht: Laon. IV. XIX. 5.

2. Bedeutung (S. 73/74): Der Schleier verbirgt vor den Menschen die ewigen Ideen der Wahrheit, Schönheit und Liebe. Cythna sagt:

„. . . . With strong speech I tore the veil that hid
Nature, and Truth, and Liberty and Love." Laon 3523.

„And, veil by veil, evil and error fall". Prom. III. III. 62.

In demselben Sinne: Hellas. 36. Epips. 343. Ode to Naples 93.

3. Bedeutung (S. 74): Der Schleier wird zum Symbol des Lebens selbst:

„The painted veil, by those who were, called life
. . . is torne aside." Prom. III. IV. 190.

4. Bedeutung (S. 75): Der Schleier wird gleichgesetzt mit Leben, Tod, Licht und Tag, je nachdem, was als Verhüllung vor der vollkommenen Wirklichkeit empfunden wird:

„Lift not the painted veil, which those who live
Call life . . . . Sonnet 1.

„The veil of life and death". Mont B. 54.

Für die folgenden Beispiele lassen wir Strong sprechen: . . . day and light itself, are frequently regarded as the obscuring veil. Thus in „The Sensitive Plant" Shelley writes:

„And when evening descended . . .
. . . . . .
. . . the day's veil fell from the world of sleep."
Sensit. Plant. I. 38.

. . . Thus in Hellas the Chorus sings:

„Guide us far, far away,
To climes where now veiled by the ardour of day
Thou art hidden." Hellas 1042.

„The veil of daylight". Sensit. Plant. II. 20.

5. Bedeutung (S. 79): „veiled" heißt noch nicht geboren, noch nicht ins Sichtbare gebracht: Ode to Liberty 37 [25].

Warum Shelley gerade das Bild des Schleiers wählte, um jenes Trennende zu kennzeichnen, das zwischen der Welt der Erscheinungen und der Welt der Ideen liegt, erklärt Strong: „ . . . the very fact that he portrays life in the image of the veil shows that he regards the fabric severing good from evil, error from truth (ich möchte hinzufügen: Idee von Erscheinung), as of the thinnest, and as destructible in the very moment in which the

[25] Die betreffenden Verse werden auf der nächsten Seite zitiert.

heart of man should be converted to desire for the change“ [26]. Hierzu ist noch zu sagen: Das leicht Bewegliche des Schleiers spricht von Shelley's motorischem Lebensgefühl. Hören wir hingegen einen, der geschlossene Räume liebt, Wände und Türen, hören wir Rilke zu Gott sprechen:

„Nur eine schmale Wand ist zwischen uns.
durch Zufall; denn es könnte sein:
ein Rufen deines oder meines Munds —
und sie bricht ein —“ [27].

Eine Wand als Trennendes oder irgend ein anderes Festgefügtes wird nie von Shelley gestaltet, auch dann nicht — wenn der Dichter zwei Dinge als hart voneinander abgetrennt darstellen will. Auch dann greift er zu dem Bilde des Schleiers.

Als ich in meiner Einleitung die Frage aufwarf, ob Shelley mit dem Bilde des „Veil“ nicht schon an jene Grenze oder über sie hinaus gelangt sei, wo erlebte Wortbedeutung zu toter Formel wird, dachte ich an folgende „Veil“-Metaphorik:

„ . . . there was drawn an a d a m a n t i n e v e i l
Between his heart and mind . . .“ Pr. Athanase 87.

„Art's deathless dreams lay v e i l e d by many a vein
Of Parian s t o n e —“. Ode to Liberty. 57.

Der Hermaphrodit:

„ . . . looks so sweet and gentle that it vexes
The very soul that the soul is gone
Which lifted from her limbs the v e i l o f s t o n e“.
Fr. Epips. 59. [28]

Es will mir scheinen, als ob das dichterische Bild des Schleiers manchmal zu toter, abstrakter Formel wird. — Man lese Verse wie diese:

„O friend, sleep was a veil uplift from Heaven —
As if Heaven dawned upon the world of dream.“
Fr. of an Unfinished Drama. 239. [29]

und frage sich, ob das Bild des „Veil“ nicht einfach zu einem abstrakten Zeichen für eine Denkfigur geworden ist und ob das angestrengte Nachdenken, das einem erst nach einiger Zeit erfas-

---

[26] Strong S. 75.

[27] Aus dem Gedicht: „Du, Nachbar Gott —“. Das Stundenbuch.

[28] Das erste Beispiel stammt von 1817, das zweite von 1820, das dritte von 1821, sie verteilen sich also über Shelley's gesamte Schaffenszeit.

[29] Diese Verse sind rein lyrisch, obwohl sie einem Drama entstammen und sollen deshalb hier angeführt werden. — An ihrer Unklarheit ist ebenfalls die „dream, sleep“-Metaphorik schuld. Hierzu siehe S. 94.

sen läßt, was gesagt sein soll, nicht jeden ästhetischen Genuß verhindert.

Wie die Verse aus „Prince Athanase" zeigen, war das Bild des Schleiers schon sehr früh leblos geworden: „adamantine veil" ist eine noch viel weniger glückliche Vorstellung als etwa die des „veil of stone" aus den Epipsychidion-Fragmenten. In der „Ode to Liberty" ist dies Bild durch die ausgeführtere Beschreibung der Steinadern, welche die unsterblichen Träume der Kunst noch verhüllen, nicht anfechtbar. Bei dem ersten Zitat handelt es sich um eine Dichtung, die Shelley nicht selbst herausgab, bei dem dritten um ein nachgelassenes Fragment. Solchen Dichtungen gegenüber darf unsere Kritik natürlich nicht so scharf einsetzen. — Immerhin erkennen wir, daß Shelley ein so ausgesprochener Motoriker war, daß er auch den Stein, der doch für eine statische Konzeption prädestiniert erscheint, motorisch erfaßte. Der Dichter hat — so scheint es mir — schon sehr früh und allzu bestimmt das Bild des Schleiers in sein alltägliches Denken hinein gezogen, sodaß es ihn immer begleitete, ihm immer allzu bereit stand, als daß er noch fähig gewesen wäre, auf den „Anderen" die Rücksicht zu nehmen, es nicht einfach in allzu abstrakten Zusammenhängen zu gebrauchen. Nicht das Bild selbst ist es, was uns verwirrt, sondern die Knappheit seiner Anwendung. — Dies gilt natürlich nur für die wenigen Verse, in denen das Bild des Schleiers uns als tote, rational belastete Formel erscheint.

c) Die irdischen Unvollkommenheiten.

α) Die biologischen Unvollkommenheiten: „Decay".

Die irdische Erscheinungswelt — so sagte ich — habe für Shelley dieselbe Realität wie die hinter ihr liegende Welt seiner Ideen. Einige Aussprüche des Dichters könnte man dieser Behauptung entgegensetzen und mir erwidern, die Welt der Ideen habe doch größere Wirklichkeit für ihn gehabt. Wenn Shelley z. B. von seinem Leben mit Freunden erzählt:

„ . . . and how we spun
A shroud of talk to hide us from the sun
Of this familiar life, which seems to be
But is not: — or is but quaint mockery
Of all we would believe, ..."

Letter to Maria Gisborne 154.

darf man aus seinen Worten nicht voreilig schließen, er habe nicht an die Existenz dieses „familiar life" geglaubt. Denn dem „but is not" folgt sogleich das „or" mit dem Gedanken, der im „Prometheus Unbound" oft ausgesprochen wird, daß es im Grunde der Geist des Menschen ist, der die Welt bildet. Klarer aber als solche Ueberlegungen noch sagt uns die Metaphorik der irdischen

Unvollkommenheiten, wie sehr diese Welt für Shelley Wirklichkeit war.

Wirklich ist diese Welt für ihn, aber in einem letzten Sinne nicht gültig! Denn Shelley schaut durch sie hindurch in die vollkommenere Welt seiner Ideen [30]. Nie flieht er vor einer traurigen Realität dieses Lebens in die ideelle, erlösende, schmerzfreie Sphäre seines hohen Reiches, sondern als kämpferischer Mensch, der er war, mußte er sich immer wieder durch dieses Leben hindurchsehen, um den Anblick seiner Ideen gewinnen zu können. —

Wie vermochte er es aber, durch die traurigen Wirklichkeiten dieses Lebens — die ihn, den Empfindsamen [31], noch schmerzlicher berühren mußten als andere Menschen — hindurchzublicken und doch immer wieder jener vollkommenen Ideen ansichtig zu werden? Wie sah er jene Häßlichkeiten, denen alles biologische Leben unterworfen ist, wie sah er Krankheit und Verwesung [32]?

Eine Beschreibung der Pest aus „Laon and Cythna" möge für die vielen Schilderungen von Krankheit und Verfall stehen!

„It was not hunger now, but thirst. Each well
Was chocked with rotting corpses, and became
A cauldron of green mist made visible
At sunrise. Thither still the myriads came,
Seeking to quench the agony of the flame,
Which raged like poison through their bursting veins;
Naked they were from torture, without shame,
Spotted with nameless scars and lurid blains,
Childhood, and youth, and age, writhing in savage pains".
Laon. 3973.

„Sometimes the living by the dead were hid.
Near the great fountain in the public square,
Where corpses made a crumbling pyramid
Under the sun, was heard one stifled prayer
For life, in the hot silence of the air;

---

[30] Ich erinnere an meine Ausführungen S. 66.

[31] Ueber des Dichters, d. h. seine eigene Empfindsamkeit, siehe Shelley's Worte, die S. 36 zitiert wurden.

[32] Strong's Essay: „The Sinister in Shelley", S. 129—137, möge vergleichend für meine Darstellung herangezogen werden, da ich des öfteren auf sie Bezug nehme. — Meine Auffassung von der Bedeutung, die Verfall und Verwesung für Shelley hatten, ist der Strong's im Wesentlichen entgegengesetzt. — Da die Zitatenauswahl- und Zugehörigkeit bei dieser Metaphorik kein Problem ist, habe ich z. T. dieselben Verse wie Strong angeführt, um hierdurch eine klarere Gegenüberstellung der gegensätzlichen Ansichten zu ermöglichen.

And strange 'twas, amid that hideous heap to see
Some shrouded in their long and golden hair.
As if not dead, but slumbering quietly. Laon. 3951.

Die realistische Grausamkeit dieser Schilderung steht nicht vereinzelt in Shelley's Werk da. Auch der künstlerisch sichere Griff des Dichters in der Erwähnung des goldenen Haares ist typisch für Shelley's Sprache der Verwesung. Dies Haar erst bringt uns die geschilderten Entsetzlichkeiten so nahe, daß wir sie nicht mehr von uns abtun können[33]. Shelley's Metaphorik des „decay" hat eine feststehende Kunsttechnik ausgebildet: Verwesung und Grauen werden immer mitten ins Leben gestellt, oder die Erinnerung an das Leben in seinen vitalsten Augenblicken klingt hinein in die Schilderung des Todes. —

Die Häßlichkeiten der Verwesung gestalten sich besonders häufig in das Wort „Worm" und verbinden sich mit anderen grauenerregenden Vorstellungen:

„Ere the sun through heaven once more has rolled,
The rats in her heart,
Will have made her nest,
And the worms be alive in her golden hair." Ginevra 213.

Wieder goldene Haare mitten im Grausen des Verfalles. Und die Lieblichkeit eines Kinderhändchens:

„The twinkling of thy infant's hands
Where now the worm will feed no more;"
To W. Shelley 3.

Liebe und Tod, die aus der bildhaften Sprache der Ekstase in ihrer ideellen Wesenheit erstanden, erscheinen hier in ihrem irdisch grausamen Gegensatz:

„The cold worms are clinging
Where kisses were lately fed." Fr. „The rude wind". 1.

Rosalind erzählt von ihrem Vater:

„When he was in the churchyard lying
Among the worms, we grew quite poor." Rosal. 318.

Und von ihrer Mutter:

„When she was a thing that did not stir
And the crawling worms were cradling her
To a sleep more deep and so more sweet
Than a baby's rocked on its nurse's knee,
I lived . . . . ." Rosal. 344.

---

[33] Vergleiche Hugo v. Hofmannsthal: „Und meine Ahnen, die im Totenhemd / Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar / So eins mit mir als wie mein eignes Haar." Aus: Terzinen. I. Ueber Vergänglichkeit.

Die nahen Blutsbande, die Erzählerin und Verstorbene verknüpfen, stellen Leben und Tod auch hier unmittelbar ineinander. — Mit noch viel stärkerer Wirkung aber geschieht dies, wenn die tote Mutter nicht als Begriff nur, sondern auch als körperliche Vorstellung in unser Bewußtsein gebracht wird. Man hört:

„ . . . one sweet laugh, most horrible to hear,
As of a joyous infant waked and playing
With its dead mother's breast." Hellas. 825.

Das Gedicht „The Sensitive Plant" gibt mit seiner Schilderung des blühenden Gartens und der Verfaulung allen Pflanzenlebens dasselbe Zusammensein von Leben und Tod. — Als die Leiche der „Lady" an der „Sensitive Plant" vorbeigetragen wird, fühlt sie:

„ . . . the smell, cold, oppressive and dank,
Sent through the pores of the coffin-plank." III. 11.

Und hierauf:

„The garden, once fair, became cold and foul,
Like the corpse of her who had been its soul,
Which at first was lovely as if in sleep,
Then slowly changed, till it grew a heap
To make men tremble who never weep." III. 17.

Als die Lilien des Gartens sterben müssen, sind sie:

„ . . . . . white and wan,
Like the head and the skin of a dying man." III. 28.

In welcher seelischen Haltung schrieb Shelley diese erbarmungslos realistische Sprache der Verwesung? — Strong erklärt seine Vorliebe für Darstellungen von Verfall und Verwesung: „It seems partly the result of a violent reaction against his ecstatic optimism and belief in the ultimate perfectability of all nature human and cosmic. Beaten at certain crisis from this hope, his mind fled desperately into the extreme of horror" [34]. — Bis dahin stimme ich mit Strong überein, doch möchte ich sein „partly" stärker betont haben, und ihm ein anderes „partly" folgen lassen, das die obige Behauptung beschränken würde. — Den weiteren Ausführungen aber kann ich nicht mehr zustimmen [35]: „Shelley scorns beauty of subject, and strives to portray the sinister for its own sake, trusting his own imagination to envelop it with daemonic glamour: a more positive and acceptable phase of the same instinct is his constant attempt to discover beauty in things generally considered sinister. This effort is evident in the original theme of the relationship between the lovers in „The Revolt of Islam" in Shelley's development of a kindred motive in

[34] Strong, S. 138.

[35] Zum Incest-Motiv, das Strong hier anführt, siehe meine Ansicht S. 52, zum Bild des „Meteor" S. 108 Anm. 47.

„The Cenci", and his famous remark that this motive is „a very poetic circumstance" [36]. — Strong läßt sich von der vorgefaßten Meinung leiten, als sei Shelley von irgendwelcher Originalitätssucht getrieben worden. „Some of Shelley's most beautiful poetry of Nature possesses a peculiar unearthliness which seems due to a desire to get as far away as possible from the normal and everyday aspects of her which were so dear to Wordsworth" [37]. — Diese Beurteilung von Shelley's Mythologisierung der Natur scheint mir — vor allem durch den Vergleich mit Wordsworth — ungerecht zu sein. Shelley sah die Welt so wie er sie schilderte. Eine mythenbildende Schöpferkraft, wie sie ihm zu eigen war, entspringt nicht aus ästhetisierendem Hange nach Originalität. Ein wahrhaft ursprünglicher Dichter wie Shelley will nicht originell sein; denn er ist frei von epigonenhaften Traditionen, und dem absichtlichen Widerspruch gegen sie, frei also von jeder negativ wirkenden Bindung [38].

Wohl mag es Shelley geschehen sein, daß er in Zuständen der Schwäche ein Opfer der Häßlichkeiten dieser Erde wurde. Doch warum versuchte er nicht — seinem Selbsterhaltungstrieb folgend — den auf ihn eindringenden Grausamkeiten zu entfliehen? Warum wehrte er sich nicht dagegen, die irdischen Häßlichkeiten allzu deutlich zu sehen? Er tat dies alles nicht, und zwar willentlich nicht. Seine „Decay"-Metaphorik bezeugt, daß er durch das Dämonisch-Teuflische seiner eigenen Vorstellungen nicht hilflos auf die Stelle gebannt wurde (ein hilflos Gebannter kann nicht so dichten wie Shelley) — sie sagt uns, daß Shelley kühn und stark genug war, den Instinkt der Selbsterhaltung zu unterdrücken, sich mehr um die Erkenntnis der Wahrheit als um sein eigenes Wohl zu kümmern. Nicht Ohnmacht ist es also, die sich den grauenhaften Bildern der Verwesung hingibt, sondern Mut und Kampfesbereitschaft. — Wie andere Gläubige wurde auch Shelley von einem Dämon überfallen. Aber er fühlte sich nicht als einer jener Schwachen, die darum bitten müssen, nicht in Ver-

---

[36] Strong S. 142.

[37] Strong S. 145.

[38] Gegen die Behauptung Strong's, Shelley habe gewisse Bilder und Motive aus Protestsucht besonders bevorzugt, wendete ich mich schon S. 33, 53. Sobald sich Widerspruch als rhetorisches Mittel gibt, um die eigene Meinung der eines Anderen oder einer Tradition entgegenzusetzen, fällt er nicht unter das, was ich eine negative Bindung nenne. Sonst müßte Nietsches „Zarathustra"-Sprache als solche gewertet werden und alle Ironie, die ja immer auf einem Traditionellen fußt, und sich in Gegensatz zu diesem begibt. Doch Strong spricht hier ja nicht von einem solch schöpferischen Widerspruch, sondern von einem negativen, wie er dies durch sein „more positive and acceptable" ausdrückt.

suchung geführt zu werden, sondern — einem heiligen Teufelsbanner gleich — beschwor er den Dämon immer wieder im Spruch seiner Dichtungen, führte er sich selbst in Versuchung und schaute den Teufeln der Verwesung frei ins Gesicht. Denn einer, der wie Shelley als Prophet zu den Menschen kommt, um ihre alten Gesetzestafeln zu zerbrechen und neue aufzustellen, muß die Verpflichtung in sich fühlen, jenen grausamen Wirklichkeiten fest in die Augen zu sehen, vor denen der arme Menschenhaufe sich in seinen Aberglauben geflüchtet hat.

In ihrem Glauben vollkommen gefestigte Menschen werden nicht mehr in Versuchung geführt, sie brauchen sich auch nicht mehr selbst zu versuchen! Doch Shelley gehörte noch nicht zu ihnen. Um ein vollendeter Gläubiger zu werden, mußte er jene Dämonen, die sich zwischen ihn und seinen Glauben schleichen wollten, immer wieder beschwören, mußte sich immer wieder prüfen, ob er trotz ihres widerwärtigen Zaubers doch noch der ewigen Ideen ansichtig werden könne. —

Denn glühend ist der Eifer, mit dem Shelley sich den Bildern des Verfalls und der Verwesung widmet, gerade in Dichtungen, die den endlichen Sieg seines Glaubens darstellen. Und die Bilder der Schönheit, die denen der Häßlichkeit gegenüberstehen, könnten nicht so stofflos, so ätherisch gestaltet und doch von kräftigstem Leben durchströmt sein, wenn nicht ein Mensch sie erdacht hätte, der wußte, was das Dunkel ist, der ihm aber nicht hilflos anheimgefallen, noch an ihm vorbeigegangen war, sondern selbst mit dem Dämon des Dunkels gerungen hatte, bis der ihn segnen mußte; segnen mit dem Geschenk des reinsten Lichtes, das nur denen gegeben wird, welche die Finsternis in stetem Kampfe überwunden haben. — Aus Kämpfen im Dunkel und gegen das Dunkel ist Shelley's Metaphorik von Tod und Verwesung erwachsen [39].

β) Die sozial-politischen Unvollkommenheiten.

Von den Unvollkommenheiten der menschlichen Gesellschaftsordnung sprach Shelley in einem heiligen Zorn, der ihm eingegeben wurde von seinem Glauben an die ursprüngliche Güte des Menschen. Dieser Glaube, den die französische Revolutionsphilosophie predigte, entsprach seiner Natur so sehr, daß er sich nie von ihm wandte (wie z. B. vom Materialismus seiner Jugendphilosophie). Shelley war überzeugt — in der unhistorischen Betrachtungsweise, die ihn auf gesellschaftspolitischem Gebiete aus-

[39] An Milton's Lichtmetaphorik möchte ich hier erinnern. Auch er, der leidenschaftliche Mensch, der Gestalter des Satan, kannte das Dunkel, das dem Lichte entgegensteht. Auch seine Sprache des Lichtes ist aus einer Ueberwindung der Finsternis entsprungen.

zeichnete — daß alle Mißstände nur durch Böswilligkeit und mangelnde Einsicht einzelner Menschen verursacht worden seien und der jetzige Zustand Folge jener ursprünglichen Untaten und zu gleicher Zeit Folge des stillschweigenden Einverständnisses der durch sie geknechteten Menschheit sei. Denn die Tyrannen — in welcher Gestalt sie auch auftreten mögen, sind der bösen Tat der Machtgier schuldig. Shelley aber glaubte, daß seine Ideen der Liebe und der Schönheit sich auf dieser Erde offenbaren wollen und einst die Menschen aus aller Tyrannei erlösen würden. Wenn die Menschen nur erst eingesehen haben würden, in welchem schmählichen Zustande sie verharrten und wo ihr Glück liege, dann wären sie fähig, die ewigen Ideen zu erfassen und ihnen die Herrschaft auf Erden einzuräumen. Der Geist der Liebe würde dann in ihren Herzen seine dauernde Wohnstatt aufschlagen, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit würden herrschen, keiner wollte mehr Tyrann sein, keiner mehr — zum Sklaven erniedrigt — sich selbst in klavischer Gesinnung von seiner göttlichen Bestimmung fernhalten.

Wie Shelley sich — trotz seines Glaubens an den guten Menschen — die Möglichkeit dachte, daß Einzelne aus dem bösen Drange nach Herrschaft über andere diese dem Elend zugeführt haben könnten, sagt er uns nirgends. Seine sozial-politischen Ansichten hat er nie systematisch niedergelegt. Sie wandelten sich, ebenso wie sich seine Ansichten wandelten über den Grad von Glückseligkeit, der auf dieser Erde erreicht werden kann und über das Leid, das auch im Reiche der Liebe auf Erden wird noch bestehen müssen. — Laone singt von diesem Reiche der Freiheit, der Gleichheit, der Weisheit und der Liebe:

„ . . . . . man and woman,
Their common bondage burst, may freely borrow
From lawless love a solace for their sorrow;
For oft we still must weep, since we are human.
A stormy night's serenest morrow,
Whose showers are pity's gentle tears,
Whose clouds are smiles of those that die
Like infants without hopes or fears . . ." Laon 229.

Eine ausgezeichnete Darstellung des Dualismus von Gut und Böse in Shelley's Philosophie und Dichtung gibt Melvin T. Solve[40]: „Shelley . . . believed that man's ills were largely of his own making . . . Neither good nor evil are imposed upon the world by extraneous gods . . . Mind is the author of good and evil alike, of its gods and tyrants . . . Soul is the only element" . . . and all things to some degree are sentient . . . The eternal

[40] Melvin T. Solve, S. 37—41.

world (matter or spirit) contains at once the evil and the cure. — This dualism of opposing forces within an essential monism (all is spirit) is symbolized in The Revolt of Islam in the struggle between the eagle and the serpent . . .[41] But in spite of occasional statements of this sort[42]. . . . Shelley was essentially an optimist . . . The good would slowly and surely triumph. Truth had only to confront falsehood to vanquish it".

Allen Menschen war — nach Shelley's Meinung — nicht allein die Möglichkeit, sondern bei genügender Einsicht auch der Wille zum Guten gegeben.

Wenn ich nun aber behaupte, Shelley habe um die schlechten Triebe der Menschen nicht gewußt, die — gegen ihre bessere Einsicht — doch das Böse tun müssen, so könnte man mir entgegnen: Hat Shelley denn nicht im Grafen Cenci ein Ungeheuer an bösen Instinkten geschaffen? — Das Drama „The Cenci" möchte ich mit dem Motto „In Tyrannos" überschreiben. Obwohl es dem Dichter in ganz erstaunlichem Maße gelungen ist, nur die historisch überlieferte „sad reality"[43] darzustellen, seine sozialen und philosophischen Doktrinen aber ganz beiseite zu lassen, finden diese doch gerade in der Gestalt des Grafen Cenci ihren dichterischen Ausdruck. Denn das Böse kann in ihm ja nur deshalb zu so ungehemmter Entwicklung und Aeußerung kommen, weil ihm von den gesellschaftlichen Institutionen als Vater volle Herrschaft über seine Familie zugestanden wird und der Papst — für Shelley das Symbol oberster Priestertyrannei — hinter dem Vatertyrannen steht. Staats- und Kircheninstitutionen züchten die Tyrannen, sie lassen das Gute in der Welt — zeitweilig wenigstens — dem Bösen unterliegen.

Nur dem Entschluß des Dichters, von diesem Drama sein sozialpolitisches Pathos auszuschließen[44], ist es zu verdanken, daß es zu einem echten Drama und großen Kunstwerk wurde. Denn die Sprache, in der Shelley die Mißstände der menschlichen Gesellschaft geiselt, ist dichterisch sehr primitiv[45].

Einige häufig wiederkehrende Bilder aus der sozial-politischen Metaphorik sollen dies beweisen. —

„Tyrant, King".

Ausgenommen Nero und ein oder das andere Monstrum der Weltgeschichte, lebten wohl kaum Herrscher wie Shelley sie in

[41] Laon and Cythna 346.

[42] Solve meint hier Verse, wie die auf S. 81 zitierten. (Laon 2229.)

[43] In der Widmung zu diesem Drama (S. 271) spricht er von der Absicht, nur die „sad reality" darzustellen.

[44] Vgl. das Vorwort zu „The Cenci" S. 274.

[45] Wenn Shelley von seinen Hoffnungen auf eine Wiedergeburt der Menschheit spricht, ist sie es aber nicht!

der stereotypen Abstraktheit seiner Tyrannen- und Sklaven-Metaphorik zeichnet:

„The tyrant passed, surrounded by the steel
Of hired assassins, through the public way,
Chocked with his country's dead: his footsteps reel
O'er the fresh blood — he smiles! Ay, now I feel
I am a king in truth! Laon. 3857.

Der Bedeutungsgehalt, den das Wort „King" für Shelley hat, zeigt sich ferner in der Schilderung des Tyrannen, der beim Anblick der Cythna sich erst vor „Nature's sakred power" beugt, dann aber — als er sie vergewaltigt — wird:

„A king, a heartless beast, a pageant and a name".
Laon. 2874.

„Stamp the impious name / Of king into the dust!"
Ode to Liberty. 211.

„Priest".

Tyrannen halten ihre Sklaven in abergläubischer Unwissenheit. Die Priestertyrannen haben sich einen rächenden Gott erdacht, um ihre Sklaven in Angst zu fesseln. Sie sind die Unterdrücker des Fortschritts, die Gegner des Reiches der Liebe. Für die Priester des christlichen Glaubens[46] finden sich Bezeichnungen wie:

„Priests of the bloody faith". Rosal 895.
„Priests of the evil faith". W. Shelley. (3) 26.

„King and Priest".

Diese beiden Arten von Tyrannen, die Machthaber der Erde (despot, monarch, king, prince, tyrant) und die des Geistes, werden in Shelley's Werk 10mal zusammen genannt:

„ . . . kings, and priests, and slaves, in tower-crowned majesty". Ode to Liberty 128.

„Tyrant and Slave".

9mal findet sich die unmittelbare Zusammenstellung von „Tyrant and Slave", wobei die Ausdrücke für den Tyrannen wieder mit „despot, monarch" u. dgl. abwechseln.

„Religion and Slavery".

Entsprechend „Priest and Tyrant" finden wir auch „religion faith and slavery" 4mal zusammengenannt.

---

[46] Wie Shelley über den christlichen Glauben als den von Christus gepredigten und den von Priestern verzerrten dachte, deutete ich S. 42 Anm. 29 an. — In der ersten Fassung von Laon and Cythna steht für den „Iberian Priest" der zweiten: „Christian Priest". (Laon 4072, 4539.)

„Strange religion and lawless slaveries". Ode Naples 140.

Die Bedeutung dieser Worte außerhalb von Shelley's sozialpolitischer Metaphorik ist aufschlußreich: „King" wird nie für ein Großes, Bewunderungswürdiges verwandt, höchstens in gefühlsneutralem, allegorischem Bezug[47]. Immerhin trägt „King" keine so ausschließlich hassenswerte Bedeutung in sich, wie „Priest". Ein Priester wird nur einmal erwähnt und da als — entbehrlich!

„Our church shall be the stary night,
Our altar the grassy earth outspread,
And our p r i e s t the muttering wind". Rosal. 852.

Die „Slave"-Metaphorik findet sich außerhalb von Shelley's sozialer Lyrik, und zwar in liebenswürdig-graziösem Sinn. „Slave" als Bezeichnung für einen liebevoll Dienenden:

„Ariel to Miranda: Take
This slave of music, for the sake
Of him who is the slave of thee". Guitar, Jane. 1.

Innerhalb der sozialen Lyrik findet sich dieses Wort auch noch in übertragenem Sinne für einen Menschen, der einem Laster, einer Leidenschaft unterworfen ist:

„I curse thee — though I hate thee not — oh slave!"
To the Lord Chancellor 61.

„Or seek some slave of power or gold".
Lines to a Critic 9.

Für die Knechtung der Frau:

„Can man be free if woman be a slave?" Laon 1045.

„G o l d a n d B l o o d".

Die schon besprochene sozial-politische Metaphorik wird an Abstraktheit noch übertroffen durch die von „gold-blood". Mit der Vorstellung des Goldes sind ganz gelegentlich etwas lebendigere Zusammenhänge empfunden:

„The tyrants of the Golden City tremble". Laon. 1531.

. . . . . .

And gold grows vile even to the wealthy crone".
Laon. 1538.

„ . . . even from gold the dreadful strength was gone,
Which once made all things subject to its power".
Laon. 1965.

[47] „I am king over myself" Prom. III. IV. 196. "King over himself" Prom. III. IV. 195. — Noch zweimal wird es allegorisch verwandt: Prom. IV. 20. Queen Mab IX. 34. und als Metapher für die menschliche Seele in der „Ode to Liberty" 234, für den Tod in Alastor 614. In „Laon and Cythna" wird der Gott der abergläubischen Menschen zweimal als „king" angerufen, king ist hier also — von des Dichters Standpunkt aus gesehen — auch wieder im Sinne eines Tyrannen gemeint.

„Free love has this, different from g o l d and clay
That to divide is not to take away". Fr. Epips. 17.

Die für sich dastehende „blood"-Metaphorik ist weder häufig noch originell: „Blood for blood" Laon 2000 und „The Mask of Anarchy" 195. „Lust of blood" Hellas 551. „Lust and blood" Adonais 34.

Sobald es sich wieder wie bei „Priest and Tyrant, Tyrant and Slave" und dgl. um eine Aneinanderreihung all der schrecklichen Institutionen handelt, die ein tyrannisches Regiment mit sich bringt, wird die metaphorische Sprache abstrakt, unerlebt und wirkungslos.

Die „blood and gold"-Sprache aber ist die lebloseste, vor allem deshalb, weil weder über „gold" noch „blood" eine selbständige Metaphorik besteht, die eindrucksvoll genug wäre, uns des Dichters Erlebnis von Geld und Blut (d. h. Mord) nahezubringen, sodaß in dem Augenblicke, in dem diese Worte fallen, sich eine bestimmte Vorstellung mit ihnen verbinden ließe.

„Blood is the seed of Gold" (Hellas 248) ist noch einigermaßen anschaulich, doch die Zusammenstellung von „gold and blood", die wir 10mal unmittelbar nebeneinander und ganz unerläutert finden, ist dies meist nicht mehr.

„B l o o d h o u n d, B e a s t o f b l o o d".

„Bloodhound" und „beast of blood" werden je zweimal als Symbole barbarischer Tyrannei genannt. Menschen, die im Kriege kämpfen, werden mit ihnen verglichen:

„Our human brethren mix, like beasts of blood,
To mutual ruin . . ." Laon 2462.

Die Krieger des Tyrannen:

„The tyrant's guards resistance yet maintain:
Fearless, and fierce and hard as beasts of blood".
Laon 1639.

„The despot's bloodhounds". Laon 2389.
„The tyrant's bloodhounds.
A Tale of Society as it is: From Facts. 18[48].

3. Ergänzung und Zusammenfassung.

Die Frage wird uns beschäftigen: warum ist die bildhafte Sprache der politisch-sozialen Mißstände so außerordentlich primitiv für einen Dichter wie Shelley? Betrachten wir einmal die Metaphorik des Geldes! Sie erzählt uns, daß Shelley nie innerlich erfahren hat, was Geld ist. — Wird nun das, was ich glaube aus der Sprache des Dichters schließen zu können, auch durch sein

[48] Ein Jugendgedicht Shelley's von 1811. In der Lexical Concordance zitiert als „Mother and Son".

Leben bestätigt? In allen Geldangelegenheiten war Shelley in höchstem Grade naiv. Dies hatte seine positive Seite — seine Freigebigkeit ist ja allgemein bekannt — aber auch seine negative: In einem Briefe an seinen Freund Hogg macht Shelley seinem plötzlich erwachten Abscheu gegen die vormals verehrte Miss Hitchener Luft und schreibt: „The brown Demon as we call our late tormentor and schoolmistress, must receive her stipend. I pay it with a heavy heart and an unwilling hand; but it must be so. She was deprived by our misjudging haste of a situation, where she was going on smoothly . . . certainly she is embarrassed and poor, and we being in some degree the cause, we ought to obviate it“ [49]. — Derselbe Mensch also, der das Geld als „the world's bond of slavery“ abgeschafft wissen will, glaubt hier mit seiner Hilfe das reparieren zu können, was er verschuldet hat. — Ueber die praktischen Seiten seiner Weltverbesserungspläne wie wirtschaftliche Probleme machte Shelley sich nie Gedanken. Denn Geld — obwohl er von dessen Existenz und Wirkungen vom „Hörensagen“ etwas wußte und es in ganz abstrakter Weise in seine Metaphorik mit aufnahm, war für ihn nicht innerlich erlebt, weder was dessen Besitz noch dessen Mangel betraf [50].

Auch Mrs. Shelley spricht von der Primitivität der sozial-politischen Metaphorik, wenn sie in ihrer „Note to the Mask of Anarchy“ schreibt: „The poem was written for the people and is therefore in a more popular tone than usual“ [51]. Daß Shelley sich auf das Volk einstellte, was die Gesamtkomposition jener agitatorischen Gedichte betrifft, ist sicher wahr. Doch da sich dieselben primitiven Bilder — wenn auch etwas weniger aneinandergedrängt — auch in Dichtungen wie „Laon and Cythna“ oder in der „Ode to Liberty“ finden, die sicher nicht in einem „popular tone“ geschrieben sein sollen, können wir zusammenfassend nur wieder betonen, daß Shelley's Sprache der sozial-politischen Mißstände mehr von einem philosophisch-theoretischen Zorn als von schöpferisch erlebter Erfahrung getragen erscheint. —

---

[49] Ingpen S. 367.

[50] Shakespeare's Sprache dagegen sagt uns, daß der Dichter das Wesen des Geldes in seinen verschiedenartigsten Auswirkungen innerlich erlebt haben muß!

[51] S. 342.

V. Shelley's bildhafte Sprache seines motorischen Lebensgefühls.

1. Shelley, der Motoriker.

In der Sprache des Glaubens sahen wir vollkommene Idee und unvollkommene Wirklichkeit in ihrer Statik erfaßt und nur einen kleinen Raum einnehmen in der Gesamtmetaphorik des Dichters, weil die Idee als solche nicht sehr häufig angerufen wird und von der irdischen Wirklichkeit nur in der sozial-politischen Lyrik gesprochen wird. Am liebsten stellt Shelley ja die Idee in ihrer Wirkung auf die Welt, die Welt in ihrem Verhältnis zur Idee dar. So herrscht auch in Shelley's Glaubenssprache das motorische Element vor. In seiner sonstigen Metaphorik aber herrscht es allein.

Shelley's Erfassen alles Seienden entspringt aus dem Erlebnis seines Daseins als eines zeitlich ablaufenden Lebensvorganges. Dieses Erebnis, das allen Menschen in einem gewissen Grade zu eigen ist, kann so, wie Shelley es erfuhr, aber nur von jemanden gewonnen werden, der fähig ist, sich außer sich selbst zu stellen und sich im Erleben zu beobachten. Früher schon stellte ich dar, daß Shelley's Innenleben nicht etwa in Herz und Verstand zerspalten war, sondern daß die Ganzheit seines Gemüts- und Geisteslebens hinter seinen Taten und Worten stand. — Und diese seine „Stärke" eben ist zu gleicher Zeit jene Eigenschaft, die ihn einen so ausgesprochenen Motoriker sein läßt.

Von Shelley's Sprachgestaltung sagt Swinburne: „His aim is rather to render the effect of a thing than the thing itself; the soul as a spirit of life rather than the living form, the growth rather than the thing grown"[1]. Nicht allein aber wie andere Motoriker sagte Shelley: so erwuchs, so wurde jenes Ding, das ich euch darstellen will, sondern: so wurde, so erwuchs jenes Ding in mir, das ich euch darstellen will.

[1] Swinburne: „Essays and Studies" S. 219.

Wie muß das Lebensgefühl eines Menschen beschaffen sein, der alles auf sich zurückführt und es so darstellt, wie es in ihm erwuchs? — Er muß — um sich selbst wissen, nicht aber in der dumpf vegetierenden Art, in der dies fast jedem Menschen möglich ist, sondern in scharfsichtiger, nieruhender, wenn oft auch unbewußter Selbstbeobachtung. Die Dinge der Außenwelt existieren für ihn ja nur so, wie sie in seiner Vorstellung Gestalt gewinnen. Denn: „Nothing is but as it is perceived. The difference is merely nominal between those two classes of thought, which are vulgarly distinguished by the names of ideas and of external objects . . . The words I, You, They, are not signs of an actual difference subsisting between the assemblage of thoughts thus indicated, but are merely marks employed to denote the different modifications of the one mind“ [2]. „The modifications of the one mind“ also bilden die Totalität alles Existierenden als eines Ineinanderwirkens von „Ich“ und „Nicht-Ich“ und werden von Shelley in ihrer gegenseitigen Wechselwirkung motorisch gesehen. — Das eben angeführte Zitat sagt nichts gegen die Tatsache aus — die ich immer wieder hervorhob [3] — daß Shelley die Existenz eines „Nicht-Ichs“ nie wirklich bezweifelte. Das Gedicht „Mont Blanc“ wird uns weiter hiervon überzeugen. In seinem motorischen Bilde des Stromes versinnlicht es die Beziehungen zwischen den „verschiedenen Modifikationen des Einen Geistes“:

„The everlasting universe of things
Flows through the mind, and rolls its rapid waves,
Now dark — now glittering — now reflecting gloom —
Now lending splendour, where from secret springs
The source of human thought its tribute brings
Of waters, — with a sound but half its own,
Such as a feeble brook will oft assume
In the wild woods, among the mountains lone,
Where waterfalls around it leap for ever,
Where woods and winds contend, and a vast river
Over its rocks ceaselessly bursts and raves“. Mont. B. 1.

Weiterhin wird die „ceaseless motion“ im Geiste des Betrachters und im Fluten des Flusses (Arve) als „unity“ bezeichnet. Und wenn der Dichter in die Schlucht des Flusses, den „path of the unresting sound“ hinabblickt, ist es für ihn nicht anders, als wenn er in sich hinab, auf die in ihm wirkenden motorischen Kräfte schaut:

„Thou art pervaded with that ceaseless motion,
Thou art the path of that unresting sound —

[2] „On Life“. Vol. II. S. 187.
[3] Siehe S. 66 Anm. 5.

Dizzy ravine! and when I gaze on thee
I seem as in a trance sublime and strange
To muse on my own seperate fantasy,
My own, my human mind, which passively
Now renders and receives fast influencings,
Holding an unremitting interchange
With the clear universe of things around;" Mont. B. 32.

„The secret strength of things" lebt im Mont Blanc — einer Erscheinung der Außenwelt — und sie lebt auch in den Gedanken:

„ . . . The secret Strength of things
Which governs thought, and to the infinite dome
Of Heaven is as a law, inhabits thee!
And what were thou, and earth, and stars, and sea,
If to the human mind's imaginings
Silence and solitude were vacancy?" Mont B. 139.

Shelley's Art zu sehen, zu fühlen und zu denken, wird demnach bestimmt durch jene „ceaseless motion", jene „secret strength of things". Sie nenne ich sein motorisches Lebensgefühl.

Mit Ausnahme der Metaphorik an die Idee und über die Wirklichkeit könnte man Shelley's ganze dichterische Sprache unter der Ueberschrift „Shelley's bildhafte Sprache seines motorischen Lebensgefühls" betrachten. Doch besteht immerhin ein Unterschied[4] zwischen dieser und der noch zu besprechenden Metaphorik: Denn in den schon erwähnten Bildern klang neben dem durch vielartige Innentöne bestimmten Bedeutungserlebnis noch dasjenige motorischen Lebensgefühls mit. Die jetzt zu besprechenden Bilder aber tragen vor allen anderen Bedeutungsklängen in sich den motorischen Lebensgefühles. In einem kurzen Ueberblick sollen deshalb die motorischen Sprachelemente aus den vier vorangehenden Teilen charakterisiert und, soweit dies schon geschah, zusammengefaßt werden:

I. Wir sahen die Metaphorik der Ekstase zu einer Sprache von der Vergänglichkeit des Lebens werden, zu einer Sprache, die das Leben als ein in der Zeit sich wandelndes, nie in irgend einem Zustand verharrendes, bewegtes Kommen und Gehen gestaltet. —

II. Das Selbstportrait aus „Adonais" ließ die Metaphorik von Shelley's Stärke und Schwäche sich zu Symbolen der Gebrechlichkeit und Vergänglichkeit des Lebens ausweiten. Bilder wie „the dying lamp", „the breaking billow", deren Bedeutungsgehalt vor allem in ihrer motorischen Symbolfunktion liegt, sahen wir von Shelley für sich selbst gesetzt.

---

[4] Wenn auch kein scharf zu ziehender Unterschied!

III. In der Deutung der Liebessprache drang ich noch nicht bis auf jenes letzte Erlebnis durch, das Shelley mit seinem Ausruf andeutet: „This world of Love, this me!“ [5] und das er philosophisch-theoretisch in jenen Worten ausspricht, die ich schon zitierte [6]. Durch weitere Verse sei es noch bezeugt:

„ . . . . . Thought
Alone, and its quick elements, Will, Passion,
Reason and Imagination cannot die.“ Hellas 795.

Hier klingt wieder an, was wir schon von Shelley's Liebe sagten. Nicht allein liebt er sich ähnliche Wesen, im Anschauen der ihm Aehnlichen wird er ihnen noch völlig gleich.

„As a lover or a chameleon
Grows like what it looks upon —“. Prom. IV. 438. [7]

Auch in der Natur näherte sich Shelley immer einem Gleichen. Die Natur liebte er so, wie sie in ihm erwuchs, liebte sich in ihr. Wenn er von ihr sprach, sprach er von sich, denn sein eigenes Ich und die Natur waren ihm ja nur „modifications of the one mind“. Seine Fähigkeit, Naturerscheinungen, Natur- und Geistesgottheiten mit der ihm eigenen Liebe zu beseelen, ist der Grund zu seiner mythenbildenden Schöpferkraft. Weil er in der Natur und in sich das allem Leben Gemeinsame sah, konnte er sich als ganzer Mensch und in all seinen Besonderheiten in sie hinein gestalten, konnte er die Natur — sie dem Menschenleben gleichstellend — mythologisieren. Allem Leben gemeinsam aber ist auch der Wandel, das Sterben und Geborenwerden, die Motorik des Lebens selbst. Weil Shelley diese Urtatsachen des Lebens darstellen, sie in den Naturelementen und seinen mythischen Gestalten verkörpern will, bestimmen sie seine Mythologisierungen und Personifikationen und nicht etwa die Analogie ihrer Erscheinungsform, (die aber in sehr vielen Fällen natürlich durch die innere Analogie mit bedingt wird). Hierdurch erklärt sich des Dichters sichere Gestaltung. Denn eine Beseelung, die von Außen an die Dinge herantritt, greift viel leichter fehl. — In einem Falle scheint mir eine Mythologisierung Shelley's mißlungen zu sein: die Wolke spricht vom Mond: „The orbèd maiden / With white fire laden“ [8], und weiter: „And wherever the beat of her unseen feet“ . . . [9]. Das Adjektiv „orbèd“, das dem Mädchen Luna beigelegt wird,

[5] Epips. 346.

[6] S. 88.

[7] Siehe hierzu noch das „chameleon“ in dem Gedichte „Exhortation“. Auch der deutschen Romantik war das Symbol des Chamäleons vertraut. „Tiecks William Lovell erklärt, er sei wandelbarer als Proteus oder ein Chamäleon“. (Walzel „Deutsche Romantik“, Bd. I. S. 17.)

[8] „The Cloud“ 45.

[9] „The Cloud“ 49.

soll den Vollmond suggerieren. Die Vorstellung ist unglücklich, vor allem, wenn noch die der „unseen feet" hinzutritt. Shelley hat hier nur die Erscheinungsform des Vollmondes in Analogie zu dem Mädchen gebracht, ohne uns durch diese irgend eine innere Analogie vermitteln zu können. — Dieses Bild steht ganz fremd in Shelley's mythologischem Schaffen da. Ich erinnere an die vielen anderen, von innen her geschauten Mondbilder, die in ihrer Liebe, in ihrem sich wandelnden Leben erfaßt sind [10].

IV. Das motorische Element in Shelley's Glaubenssprache wurde schon herausgestellt vor allem bei Besprechung der Bilder „Veil", „Shadow" und „Light". Meine weiteren Darstellungen werden die Motorik dieser Symbole noch stärker herausarbeiten. Im Gegensatz zu den eben genannten bringen die jetzt zu besprechenden Bilder hauptsächlich Bewegungsvorstellungen. Sie zerfallen in solche, die Bewegtheiten im Bilde geistiger Vorgänge geben und solche, die ihr Symbol in Naturphänomenen finden.

2. Die bildhafte Sprache.

a) Die Vorgänge im Geiste des Menschen und seine Anschauungen von Leben und Tod.

„The imagery . . . drawn from the operation of the human mind" [11], deren Bedeutung wir im „Mont Blanc"-Zitat [12] für Shelley's motorische Apperzeption seiner selbst und der Umwelt kennen lernten, wird uns zunächst beschäftigen. Von ihr sagt Keith: „The phenomenon in Shelley's case is easily explained on the ground that his dream life was the real life. Therefore these images which in one sense are not images become among the most characteristic of the poet" [13]. Der richtigen Einsicht Keith's [14], daß diese Bilder eigentlich keine Bilder sind, soll noch ein Ausspruch Shelley's zugesellt sein: Bewundernd zitiert er Zeilen des Sophokles [15], die in seiner Uebersetzung lauten: „Coming to many ways in the wandering of careful thought" und versichert: „They

[10] Siehe die S. 59 zitierten Mondbilder aus „Prometheus Unbound", ferner die Gedichte: „And like a dying lady . . ." und „Art thou pale for weariness . . ."

[11] Shelley im Preface to Prometheus Unbound, S. 201/202.

[12] Angeführt S. 88/89.

[13] Keith S. 173.

[14] Warum diese Bilder in einem Sinne keine sind, führt er nicht weiter aus. Doch meint er wohl dasselbe, was ich in meiner Einleitung darlegte und was auch Shelley's Ansicht von wahrhaft bedeutender Metaphorik entspricht.

[15] „the Greek Shakespeare" nennt Shelley ihn. (Note on Prometheus Unbound" by Mrs. Shelley. S. 269.) Shakespeare und Dante schienen Shelley unter den Modernen jene Dichter zu sein, die gleich ihm Bilder aus den Vorgängen im menschlichen Geiste schöpften.

meant literally paths or roads, such as we tread with our feet“ [15]. Mrs. Shelley sagt: „Shelley loved to idealize the real — to gift the mechanism of the material universe with a soul and a voice, and to bestow such also on the most delicate and abstract emotions and thoughts of the mind“ [17] und sie spricht in diesem Zusammenhang von seiner „abstract imagination“. —

Da die Vorgänge im Geiste des Menschen von Shelley motorisch erlebt werden, stellt er sie in ihrem Entstehen und Vergehen dar, nie in ihrem Abgeschlossensein.

α) „Thought“.

Nur einige der Bedeutungserlebnisse, die sich für Shelley mit dem Worte „thought“ verbinden, können hier erwähnt werden.

„Thought“ als flutendes, blendend hereinbrechendes, einhüllendes Licht wurde im Zusammenhang mit der Vision als einer strahlenden Erscheinung besprochen und bei Darstellung der „Light“-Metaphorik ergänzt.

„Thought“ als Strom, der durch die Einheit von „Ich“ und „Nicht-Ich“ fließt, als „ceaseless motion“, „hidden strength of things“, wurde schon S. 88 ff. gedeutet.

„Thought“ als motorisches Prinzip, das Leben und Sterben erschafft — als Zeit — findet sich in „Prometheus Unbound“. Der Chor der Geister singt:

„We come from the mind
Of human kind. Prom. IV. 93.
. . . . . .
From those skiey towers
Where thought's crowned powers
Sit watching your dance, ye happy Hours!“Prom. IV. 102.

„Thought“ ist an die irdische Erscheinungswelt gebunden und begrenzt:

„The inheritors of unfulfilled renown
Rose from there thrones, built beyond mortal thought
Far in the Unapparent“. Adonais 397.

„Thought“ als eine von dynamischen Mächten getriebene, die Welt verändernde Macht:

„Drive my dead thoughts over the Universe“.
Ode W. Wind 63.

„Thought“ durchdringt das Universum:
„ . . . . the thought

---

[16] Note on Prometheus Unbound by Mrs. Shelley, S. 269.
[17] Note on Prometheus Unbound by Mrs. Shelley, S. 269.
[18] Note on Prometheus Unbound S. 267.

Which pierces this dim Universe." Prom. II. IV. 41.

„Thought" in seinem Werden:

„My thoughts arise and fade in solitude."
Fr. My thoughts arise . . . 1.

„Like the man's thought dark in the infant's brain."
Ode to Liberty 55.

„Thought" in seinem langsamen Sich-Gestalten:

„ . . . as the rays of thought were slowly gathered."
Prom. II. I. 85.

„Thought" in seiner Schnelligkeit:

„ . . . . . Thought
Alone and its quick elements, Will, Passion". Hellas 795.

„Thought" in der bewegten Wildheit anderer Gedanken:

„Shapes, that haunt thought's wildernesses." Prom. I. 742.

Die Metaphorik des „Thought" wird durch die von „Brain" ergänzt. Dem weniger häufig vorkommenden Worte „Brain" fällt ein von „Thought" abgetrenntes Bedeutungsbereich zu. —

„Brain".

„Brain" wird dichterisch so gestaltet, als ob es ein Feld sei, auf dem die Gedanken im Kommen und Fliehen begriffen seien, auf dem sie dahinstürmten, einer den anderen vertreibend. Wenn es auch ganz passiv gefaßt ist, so ist es deshalb doch nicht weniger motorisch dargestellt als „Thought". Manchmal kommen sich die Innenklänge „thought" und „brain" sehr nahe, vor allem wenn Verwirrung des Geistes geschildert wird: „wild thoughts" [19] und „my brain is wild" [20]. —

Wie das Gehirn von der Flut der Visionen überschwemmt wird, schilderte uns schon Shelley's bildhafte Sprache der Ekstase. — Die Bewegungsvorstellungen, die sich mit dem Worte „brain" verbinden, werden hauptsächlich durch Beiworte ausgelöst, wie: „dizzy, tranced, unquiet, swimming, burning, wild, giddy, frenzied, fevered, fading, dying, dissolving". —

Weil die Vorstellung des Gehirnes passiv gefaßt ist und nicht wie die des Gedankens eine Lebensbetätigung voraussetzt, ist es das Letzte, was dem Menschen im Sterben das Bewußtsein seiner selbst und der Welt gibt:

„And I might feel in the warm air
My cheek grow cold, and hear the sea
Breath o'er my dying brain its last monotony."
St. Deject. 34.

---

[19] Mont B. 41. und Hellas 806.
[20] Const. Sing. 25.

β) „Life-Death, Day-Night, Waking-Sleeping-Dreaming, Reality-Unreality".

Das Gedicht Mont Blanc kann uns am besten in die bildhafte Bedeutung all dieser Wörter einführen:

„Some say that gleams of a remoter world
Visit the soul in s l e e p, — that d e a t h i s s l u m b e r,
And that its shapes the busy thoughts outnumber
Of t h o s e w h o w a k e a n d l i v e. — I look on high:
Has some unknown omnipotence unfurled
The veil of l i f e a n d d e a t h? or do I lie
In d r e a m, and does the mightier world of s l e e p
Spread far around and inaccessibly
Its circles? . . . ." Mont B. 49.

Diese Verse lassen uns erkennen, daß die Sprache von „Life-Death, Waking-Sleeping" ineinander verschwebt[21]. So sahen wir es auch schon bei der bildhaften Sprache der Ekstase geschehen, die vom Eingehen ins Geliebte, also vom gesteigertsten Augenblicke des Lebens als dem Tode sprach.

Die „Life-Death"-Metaphorik erzählt, daß für Shelley der Gedanke, im Tode seine Individualität aufgeben zu müssen, nichts Schmerzliches hatte. Ihm lag nicht so viel an seiner Individualität, die ja doch nur eine im Irdischen beschränkte und gebrechliche war, als an dem Fortleben der Idee dieser seiner Individualität, die eben die Idee der Liebe war. Und an ihr ewiges Leben — jenseits allen Todes — glaubte er. — Wohl müssen wir oft in seinen Dichtungen unter „Tod" ein Eingehen in die Natur verstehen, wie es von den Pantheisten geglaubt wird, doch wird auch dieser Tod von Shelley zugleich als das Eingehen in ein höheres Leben gesehen. — Indessen wechselt auch der pantheistische Todesglaube mit dem — in keinem Falle aber stark betonten Glauben — an ein Weiterleben der geistigen Individualität; Adonais „beacons from the abode where the eternal are". — Shelley's Unsterblichkeitsglaube war — im Grunde — dem Mary Shelley's gleich, die nach seinem Tode von ihm sagt: „His unearthly and elevated nature is a pledge of the continuation of his being, although in an altered form."[22]

Da die bildhafte Sprache von „Life-Death, Waking-Dreaming" ineinander verschwebt, werde ich der Klarheit und Kürze der Darstellung wegen von dem Bedeutungserlebnis ausgehen, das Worte wie Leben und Tod gemeinhin haben.

[21] Manchmal bis zur Undeutlichkeit. Siehe hierzu das auf S. 74 angeführte Zitat aus: Fr. to an Unfinished Drama. Deutlich ist die Metaphorik von „Dream" und „Reality" aber z. B. in Hellas 842.

[22] Preface by Mrs Shelley to the Volume of Posthumous Poems published in 1824. S. XV.

Der Tod.

Der Tod als Erwachen aus der Nacht, aus einem Traume zu höherem Leben:

„ . . . . those who die
A w a k e in a world of ecstasy —". Rosal. 1123.

„ . . . . he is not dead, he does not sleep
H e h a s a w a k e n e d from the dream of life —".
Adonais 343.

„He lives, he w a k e s —, tis Death is dead, not he".
Adonais 370.

„He has outsoared the shadow of our night". Adonais 351.

Im Tode wird der Mensch eins mit der Natur:

„He is made one with nature: there is heard
His voice in all her music . . ." Adonais 370.
„He is a presence to be felt and known". Adonais 373.

Wohl beraubt der Tod den Menschen seiner „Freude", aber der, um den sie klagen, ist nicht wirklich tot:

„ . . . . go to Rome, which is the sepulchre,
Oh, not of him, but of our joy —„. Adonais 424.

Der Tod ist ein im letzten Sinne Ungültiges, seine dunkle Gestalt steht vor einer großen Helligkeit. Der „Intellectual Beauty" ruft der Dichter zu:

„Depart not as thy shadow came,
Depart not — lest the grave should be,
Like life and fear, a dark reality." Intell. Beauty, 46.

„ . . . death is a low mist which cannot blot
The brightness it may veil". Adonais. 391.

Bildhaftigkeit des Todes und des Lebens:

„The One remains, the many change and pass;
Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;
L i f e, like a dome of many-coloured glass,
Stains the white radiance of Eternity,
Until D e a t h tramples it to fragments. — Die
If thou wouldst be with that which thou doest seek!
Follow where all is fled!" Adonais. 460.

Das Leben:

Für die Metaphorik dessen, was wir im alltäglichen Sinne das Leben heißen (d. h. unsere Existenz als Individualität auf dieser Erde) gab Shelley's Todessprache schon Beispiele. Das Leben ist eine Düsternis aus

„ . . . fear and dream and death and birth
Cast on the daylight of this earth." Intell. Beauty. 21.

Nach der Wiedergeburt der Menschheit sagt Demogorgon — einst sei der Mensch gewesen:

„. . . . a decay
A traveller from the cradle to the grave
Throuh the dim night of this immortal day“ [23].
Prom. IV. 551.

„. . . sleep when the night of life is cloven —“
Rosal. 1126.

Die ewige Idee der Schönheit und Liebe kann nicht verdunkelt werden durch den „Fluch der Geburt“, durch die Vergänglichkeit:

„That Beauty in which all things work and move,
That Benediction which the eclipsing Curse
Of birth can quench not, that sustaining Love
. . . . . now beams on me,
Consuming the last clouds of cold mortality.“ Adonais 485.

Der Tag liegt — einem Schleier gleich — über der Welt des Schlafes:

„And when evening descended from Heaven above,
. . . . . .
And the day's veil fell from the world of sleep“.
Sensit. Plant. I. 98.

Ueber die bildhafte Sprache von „Death, Life, Day, Night, Waking, Dreaming, Sleeping, Reality“ läßt sich zusammenfassend sagen: keinem dieser Worte können wir ein Erlebnisbereich zuweisen, das nur ihm allein zugehört. Sie alle greifen untrennbar ineinander [24]. Die Frage: Träume ich oder wache ich? (die im „Mont Blanc“ erhoben wird) ist nirgends endgültig beantwortet.

Shelley hat sich nie mehr in die Bande eines doktrinären Glaubens oder einer systematischen Philosophie begeben, nachdem er die starren Lehrsätze seiner materialistischen Jugendphilosophie abgelegt hatte. — Sein künstlerischer Instinkt (der gleich dem aller Romantiker auf Mannigfaltigkeit ging) verbot ihm, sich das weite Bereich des „Alles für möglich Haltens“ durch einen starren Glauben begrenzen zu lassen. —

---

[23] „Immortal day“ meint hier den Tag der Erlösung, nicht etwa den des Lebens.

[24] Wenn aber z. B. der Tod einmal „day“, dann wieder „night“ genannt wird, so bedeuten day und night metaphorisch doch nicht dasselbe, denn die Innenklänge dieser beiden Wörter sind verschieden. Siehe hierzu S. 97 Anm. 27. Also: ich spreche hier nicht von einer „Aufhebung der Bildverantwortlichkeit“ bei Shelley. Siehe hierzu S. 71.

b) Die bildhafte Sprache aus Shelley's Leben in und mit der Natur.

α) Flutende, treibende Bewegung.

„Stream".

Die Erlebnissphäre, die dem Worte „Stream" innewohnt, lernten wir aus jenem „Mont Blanc"-Zitat kennen, das von der Motorik des menschlichen Gedankens sprach. — Da für Shelley der Gedanke etwas bedeutet, was Leben und Bewegung ist und erschafft und der Strom immer als Symbol für eine treibende Kraft steht, fallen die beiden Worte „thought — stream" in eine Bedeutung zusammen und eines kann für das andere stehen [25].

Häufig begegnet uns in Shelley's Werk „Strom und Boot" als Symbol des menschlichen Lebens. Selten nur — wie im Gedichte „Mont Blanc" — ist der Strom allein Sinnbild für die im Leben wirkende, Zeit und Raum erschaffende motorische Kraft und endlich für das Leben selbst:

„ . . . . . O stream!
Whose source is inaccessibly profound
Whither do thy mysterious waters tend?
Thou imagest my life. Thy darksome stillness
Thy dazzling waves, thy loud and hollow gulfs,
Thy searchless fountain, and invisible course
Have each their type in me." Alastor 503. [26]

„Boat and Stream".

Ueber das „stream-boat"-Symbol sagt Evans: „To Shelley the pilgrim's voyage is in a boat, down a stream by caves and thick foliage, . . . The most formal use of the boat and the stream is in Canto XII. of the Revolt of Islam . . . . they (Laon und Cythna!) are borne along a river, described with that affection to realistic detail which often obscures the symbol in Shelley to a lake, where the final dwelling place of the spirit stands." Weiter führt Evans aus, wie dieses Bild in Hellas wiederkehrt, wenn Mahumed, auf der Suche nach dem Weisen, in einem Boote den Fluß hinabfahren soll. Auch in der „Witch of Atlas" ist es wiederzufinden:

---

[25] Für den Dichter und den Nacherlebenden bleibt der Unterschied doch dadurch erhalten, daß entweder „Thought" erst ins Bewußtsein tritt und dann „stream" oder umgekehrt.

[26] Strong S. 74 führt dieses Zitat auch an. Im großen und ganzen werde ich mich in der folgenden Darstellung in Uebereinstimmung mit Evans und Strong befinden, und um Wiederholungen zu vermeiden, das von ihnen gesagte kurz zitieren und ausführlicher nur von jenen Forschungsergebnissen sprechen, die ich von meinem neuen Gesichtspunkte aus gewann, nämlich dem, das motorische Element herauszustellen und in seinen Bewegungsvariationen zu charakterisieren.

„This boat she moored upon her fount, and lit
A living spirit within all his frame
Breathing the soul of swiftness into it." Witch 313.

„Boat" („Bark").

Wie schon die letzten Verse zeigten, ist das Boot Symbol für die Seele, „a living spirit". Auf dem Strom der Musik fließt das Boot der Seele dahin:

„My soul is an enchanted boat
Upon the silver waves of thy sweet singing." Prom. II. V. 73.

„My spirit like a charmèd bark doth swim
Upon the liquid waves of thy sweet singing,
. . . . . .
Of rapture — as a boat, with swift sails winging
Its way adown some many-winding river," Fr. To One Singing 1.

In den berühmten Schlußversen des „Adonais" wird es vom Sturme getrieben:

„ . . . my spirit's bark is driven,
Far from the shore, far from the trembling throng,
Whose sails were never to the tempest given;"
Adonais 488.

Sonst gleitet das Boot der Seele meist auf einem Flusse, dem Lebensstrom, dahin und erhält seine Motorik nicht vom Winde — wie fast alle anderen bewegten Bildvorstellungen.

„Wind".

„Wind" ist das allerhäufigste Wort in Shelley's Dichtungen, und zusammengenommen mit „tempest, storm, breeze, air, breath"[1] kommt es etwa doppelt so oft vor wie das zweithäufigste „Cloud".

Fast alle Bewegung in Shelley's Metaphorik erscheint durch den Wind ausgelöst; oft wird er ausdrücklich genannt, oft klingt sein Wirken stillschweigend in einem Bilde mit. Er bedeutet jene Kraft, die wie ein Strom herkommt von einer Quelle „inaccessibly profound"[28]. Er ist die Lebenskraft selbst, ist „destroyer and preserver" zugleich. — Die „Ode to the West Wind" spricht uns von seinem Wesen:

„If I were a dead leaf thou mightest bear; 43.
If I were a swift cloud to fly with thee;

[27] Die beiden letzten Worte werden natürlich nur mitgezählt, wenn sie im Sinne von leichtem Wind gemeint sind. Wind = 324mal, Wind + Storm + Tempest + Breath + Air + Breeze = 600mal. Cloud = 283mal, Cloud + Mist = 365mal.

[28] Alastor 504.

A wave to pant beneath thy power, and share
The impulse of thy strength, only less free
Than thou, o uncontrollable! If even
I were as in my boyhood . . . .
. . . . . .
O lift me as a wave, a leaf, a cloud 53.
. . . . . .
Make me thy lyre even as the forest is — 57.

Der Dichter wünscht sich den Geist der Windeskraft: „Be thou, spirit fierce, / My spirit!", und zugleich verlangt ihn danach, all jenes zu sein, was unter dem gewaltigen Atem des Sturmes erzittert, lebt und sich zerstört [29]. Dieser Wunsch läßt ihn alle seine Lieblingsvorstellungen nennen, die für die Sprache seines motorischen Lebensgefühles so bezeichnend sind: das Wechselspiel von Wind und Wolke, Wind und Welle, Wind und Blatt [30].

Da in den Naturbildern Shelley's das Wirken des Windes so häufig mitgestaltet ist, werde ich die Wind-Sprache nicht weiter deuten, sondern nur — für die folgenden Bilder — auf die reichen Bewegungsvariationen aufmerksam machen, die sich vom sausenden Dahinjagen des „storm" bis zur sanftesten Schwebebewegung von „breath, breeze und air" finden.

β) Bewegen und Bewegtwerden.

„Wind - C l o u d".

Das Bild einer vom Winde getriebenen Wolke ist Shelley's Lieblingsvorstellung. Der Wind ist ihm das elementar sich Bewegende, die Urhandlung. Die Wolke das Bewegtwerdende, unter dem Windeshauch sich Wandelnde, das Sinnbild für den Menschen. —

Die Wolke als Symbol für sein eigenes Ich lernten wir in dem Selbstportrait aus „Adonais" kennen als Sprache der Stärke und Schwäche. Verglichen in ihrer Zerbrechlichkeit mit dem Menschen begegnet sie uns noch häufig:

„ . . . the very spirit fails
Driven like a homeless cloud" Mont B. 58.

„ . . .Alas! what are we? Clouds
Driven by the wind in warring multitudes,
Which rain into the bosom of the earth,
And rise again, and in our death and birth,

[29] Vgl. „Ode to the West Wind" 14 und 42. Siehe S. 43: die Ode, ein Gebet um Kraft.

[30] Das Bild der Leier wird in diesem Zusammenhang ebenfalls genannt. Die Metaphorik von „lyre, lute, harp" spielt vor allem in Shelley's Prosa eine Rolle. (Defence of Poetry.) In seiner Lyrik steht „lute" noch in dem Gedicht: „When the lamp is shattered . . .".

And in our restless life, take as from heaven
Hues which are not our own, but which are given,
And then withdrawn . . ." Fr. Epips. 126.[31]

„And rise again!" Die Metaphorik der Schwäche im Bilde der Wolke wird hier zu der Sprache der Stärke. — Hören wir den erhabenen Gesang der Wolke, der ähnliches aussagt, aber ferne gerückt allem menschlichen Schmerz und aller menschlichen Freude, den Gesang einer Gottheit:

„I silently laugh at my own cenotaph,
And out of the caverns of rain.
Like a child from the womb, like a ghost from the tomb
I arise and unbuild it again." Cloud 81.

Hier wird nicht mehr Wolken und Menschenschicksal miteinander verglichen wie im Epipsychidion, hier ist die Wolke in ihrem Eigenleben dargestellt, der Mensch, das Ich, wird über ihr ganz vergessen. Eine solch frei dastehende, unabhängige Mythologie kann nur einem Dichter gelingen, der sein eigenes Leben so zu betrachten vermag wie das einer vorbeiziehenden Wolke — als ein gleichermaßen wichtiges oder unwichtiges Ereignis — der in allem Lebendigen als Wesentlichstes sieht: Das Getriebensein von einer Urkraft, das Sich-Wandeln unter Sonne, Regen und Wind, das Sterben und wieder Auferstehen in anderer Gestalt. — Denn nur was ein Mensch in sich selbst erlebt hat, kann er in einem Anderen gestalten!

Die Wolke spricht in diesem Gedicht einfach aus, was sie ist und was sie schafft. Sie fragt nicht danach, woher sie kommt, was sie treibt und wohin sie geht. — Auch einige andere, wenige Wolkenbilder noch scheinen ihre Bewegung aus sich selbst zu haben. Einen Uebergang von der „Wolken"- zur „Wind-Wolken"-Sprache bildet die Schilderung der Erde, die von ihrem eigenen Entzücken getragen erscheint „as a cloud is borne by its own wind". (Prom. IV. 322.) Wind und Wolke sind zu einem Wesen verschmolzen, das symbolhaft das menschliche Leben darstellt in seinem Getriebenwerden durch die eigene Lebenskraft. Ein solches Sinnbild beschwört der Dichter auch, wenn er — sich sehnend nach körperlich ungebundener Bewegung — ausruft:

„O that a chariot of cloud were mine" — Fr.
„Would I were the winged cloud" — Italy 1.

Seltsam aber suggestiv wirkungsvoll ist die Selbstbewegtheit der Wolke dargestellt in:

---

[31] Die Fortsetzung dieses Zitates, die weiter von der Schwäche (und Stärke) des Menschen spricht, aber nicht mehr im Bilde der Wolke bleibt, wird S. 131 gegeben.

„ . . . I hear the pennons of her car
Self-moving like cloud charioted by flame;"
Ode to Liberty. 259.

Die Gebrechlichkeit des Irdischen wird oft im Vergehen von Wolken gestaltet:

„As summer clouds dissolve, unburthened of their rain."
Ode to Liberty 278.

Den Lichtglanz von Wolken läßt der Dichter sehr häufig im Aufleuchten und Verblassen erleben. Diese Vorstellung mußte für ihn, den Motoriker, besonders reizvoll sein, weil in ihr blendendstes Licht mit Bewegung vereint erscheint. Die „Intellectual Beauty":

„ . . . visits with inconstant glance
Each human heart and countenance
Like hues and harmonies of evening, —
Like clouds in starlight widely spread". Intell. Beauty 6.

Die Wolke, als eine verdunkelnde, gewitterdrohende [32]:

„Like one fierce cloud over a waste of waves,
Hung Tyranny;" Ode to Liberty 39.

„ . . .Armies mingled in obscure array,
Like clouds with clouds, — darkening the sacred bowers
Of serene Heaven . . ." Ode to Liberty 176. [33]

„Oh, that the words which make the thoughts o b s c u r e
From which they spring, a s c l o u d s of glimmering dew
From a white lake blot Heaven's blue portraiture,
Were stripped of their thin masks". Ode to Liberty 234.

In ihrem Verdunkeln und in ihrer Kälte sind Wolken im Adonais gesehen:

„The fire for which all thirst: now beams on me
Consuming the last clouds of cold mortality." Adonais 485.

So häufig die Wolke im Bilde erscheint, wirkt sie doch nie abstrakt, unerlebt oder formelhaft; von den Hunderten von Wolken wird fast jede in irgendeinem besonderen Zustand geschildert, durch den sie ganz lebhaft in die Vorstellung des Nacherlebenden gebracht wird [34].

---

[32] Vgl. die Zusammenstellung von Schulz z. W. S. 79. Er führt im übrigen noch: Eugenian Hills 77. und Skylark 6. an.

[33] Sie kommt so 25mal vor. Im Verhältnis zu der Gesamtzahl von 283 ist dies nicht oft.

[34] Schulz z. W.'s Darstellung von Shelley's Wolkensprache scheint mir verfehlt. S. 79: „Es muß, da sie als Universalbegriff sozusagen abgegriffen ist, oft ein gefühlshaltiges Adjektiv hinzutreten". S. 80: „Dies ist vom Standpunkt des Vergleichs ein Aushilfsmittel, das in gewissem Sinne sein Versagen bedeutet". Wordsworth's „lonely as a

„Vapour", „Mist".

Die im flüchtigen Sich-Verwandeln einer Wolke gesehene Zerbrechlichkeit und Zartheit alles irdisch Gestalteten wird — wenn es sich um die Betonung des Körperlosen, Zerfließenden handelt — sehr oft auch in dem Bilde des Nebels und des Dunstes gegeben.

Von der Intellectual Beauty heißt es:

„Thy light alone — like mist o'er mountains driven," 32.

Eine Schiffsflotte wird mit der anschaulichen Bildvorstellung von Nebeln verglichen:

„ . . . and lofty ships even now,
Like vapours anchored to a mountain's edge
Freighted with fire and whirlwind, wait at Scala —"
Hellas 283.

„Wind-Wave, Billow, Ocean, Sea".

Zu den bevorzugten Bildvorstellungen Shelley's gehört auch die wildbewegte See und das unterm Windeshauch sich kräuselnde Wellenspiel. In ihnen fällt das visuelle Moment und das akustische zusammen: denn mit dem Aufblinken, Versinken und wieder Hervorbrechen des Lichtes auf den Wellenkämmen wird uns auch das Tosen der sich aufbäumenden und brechenden Fluten suggeriert. Im Adonais-Selbstportrait sahen wir schon das Zerbrechen sich überstürzender Wellen zum Symbol für des Dichters Schicksal werden. In der Welle fand er eine geheime Uebereinstimmung mit seinem Herzen [35]. So auch, wenn das Leben und Sterben der Welle dem Schicksal des liebenden Ekstatikers verglichen wird:

„The wave, that died the death which lovers love."
The Boat on the Serchio 108.

Wenn Shelley in der „Ode to the West Wind" ausruft, er möchte eine Welle sein, die unter der Macht des Sturmes emporgehoben wird, so ist das ein Verlangen nach der Ekstase [36].

Die bewegte Aufeinanderfolge von Visionen stellt der Dichter als Wellen dar, die — den Sand überflutend — Spuren zurücklassen [37].

---

cloud" dem gegenübergestellt und gepriesen bringt als „tertium comparationis" aber auch nichts anderes als ein „gefühlshaltiges" Adverb!

[35] „There is then found a secret correspondence with our heart." Vol. I. S. 428.

[36] Zitiert S. 98/99.

[37] Siehe die ‚Wave-Sand"-Metaphorik.

Nicht allein symbolische Wellenbilder finden sich aber in Shelley's Dichtungen, sondern auch einfache Naturschilderungen:

„Wave running on wave, and blast on blast —"
Alastor 327.

„On the verge of the wave" Vision of the Sea 136.

Meist aber werden die Wellen — wie die Wolken ja auch — als Metapher oder im ausgesprochenen „like" und „as"-Vergleich gebracht und — wie diese — in immer neuen Variationen. Denn Shelley lebte wirklich in und mit der Natur, und die ganze Vielfalt ihrer Erscheinungen stand ihm — dem scharf Beobachtenden — in den Stunden seines künstlerischen Schaffens zu Gebote.

Noch häufiger als die Farbabstufungen der Wolken werden die der Wellen genannt. Eine Zusammenstellung der Farbadjektiva möge zeigen, daß — wie oft Shelley auch Wellenbilder gestalten mag — alle doch ihr ganz eigenes Angesicht erhalten; denn jedes der Beiworte findet sich in Shelley's Lyrik nur einmal für „waves" bzw. „billows" verwandt: „White, golden, purple, azure, blue, green, shadowy, beaming, dazzling waves; glittering, clear billows." [38] —

Akustisch wird die Welle verhältnismäßig selten erfaßt, wie in: „The multitudineous / Billows murmur" (Jane, Inv. 65) doch klingt das akutische Moment manchmal in der visuellen Vorstellung mit [39].

γ) Treiben und Getriebenwerden.

„Leaves — Ghosts".

Evans hat dem häufig wiederkehrenden Bild von Herbstblättern und Geistern eine ausgezeichnete Studie gewidmet: „The autumn leaves . . . illustrate the growth of one of his permanent images, . . . Shelley as he lay back in his boat, sees those leaves again in the great stream of the sky:

„Loose clouds like earth's decaying leaves are shed".
Ode W. Wind 16.

As the autumn leaves become a permanent experience in Shelley's mind they begin to gather a definite associative value, the value seen in the Ode to the West Wind.

„ . . . the leaves dead
Are driven like ghosts from an enchanter fleeing."
Ode W. Wind 2.

---

[38] Adjektive wie „wild, inconstant, superfluous, sleepless, unreposing, inconstant, tumultuous" geben die Motorik stark ausgeprägt wieder. Meist jedoch — die adjektivischen Beispiele sind selten — wird sie verbal gestaltet.

[39] Z. B. Laon 4246, Adonais 285.

The driven leaves become driven souls; the leaves at rest[40] are the dead bodies of men:

„ . . . among those sleepless multitudes
Madness, and Fear, and Plague, and Famine still
Heaped corpse on corpse as in autumnal woods
The frosts of many a wind with dead leaves fill
Earth's cold and sullen brooks;" Laon 4180.[41]

Ghosts and leaves were things equally familiar to Shelley's mind and . . . it was natural for him to compare leaves to ghosts as ghosts to leaves."

Diese Darstellung von Evans sei ergänzt durch eine Zusammenstellung aller weiteren „leave-ghost (spirit)-Metaphorik:

„ . . . the autumnal leaves like light footfalls
Of spirits passing through the streets." Ode to Naples 2.

„And the leaves, brown, yellow, and gray, and red,
And white with the whiteness of what is dead,
Like troops of ghosts on the dry wind passed."
Sensit. Plant. III. 34.

„Weed" wird auch einmal in Vergleich mit Geistern gebracht:

„Then the weeds which were forms of living death
Fled from the frost to the earth beneath.
Their decay and sudden flight from frost
Was but like the vanishing of a ghost!" Sensit. Plant. III. 94.

In der „Ode to the West Wind" versetzt sich der Dichter wunschhaft in ein abgefallenes, vom Winde emporgetragenes Herbstblatt:

„If I were a dead leaf thou mightest bear". 43.

Das Bild der Geister und der Herbstblätter, die in Scharen dahingetrieben werden, oder vor einem Treibenden fliehen, erwächst jedesmal einem neuen Erleben, es ist sehr symbolkräftig, wird nie stereotyp, abstrakt und blaß. —

Das „tertium comparationis" der Vorstellung von Herbstblättern und Geistern liegt — außer in ihrem flüchtigen Vorbeiziehen — auch noch in dem geheimnisvollen Rascheln, von dem begleitet, man sich vertriebene Geister und wirbelnde Herbstblätter vorstellt. —

Zweimal vergleicht Shelley auch ein Vorbeihuschen mit Geisterflucht allein (nicht auch mit Blätterwirbeln): Sensit. Plant, II. 88, Invocation to Misery 58, und einmal fand ich es allein mit Herbstblättern verglichen: Epips. 221.[42]

[40] Das Zitat ist von mir eingeschoben.

[41] Ich gebe dies Zitat ausführlicher an als Evans.

[42] Ueber die Symbolik der Blätter (des Baumes) werde ich S. 117 noch einiges sagen.

„The Shepherd and the Flock".[43]

Wir sahen eben wie „troops of ghosts" oder „autumn leaves" vom Winde oder von einem Zauberer getrieben werden. In der Bildsprache von „shepherd and flock" ist die Vorstellung eines Treibenden und einer getrieben werdenden Herde meist noch klarer ausgeführt. — Das Bild des Hirten und der Herde steht immer als Metapher oder Vergleich, nie wie die bisher besprochenen auch als selbstständige Darstellung. Mit dem Bilde des Hirten und der Herde verglichen wird das Getriebenwerden von Wolken durch den Wind:

1. „And multitudes of dense, white, fleecy clouds
Were wandering in thick flocks along the mountains
Shepherded by the slow, unwilling wind;" Prom. II. l. 145.
2. „ . . . . but the Sirocco
Awoke, and drove his flock of thunder clouds
Over the sea-horizon, . . ." Hellas 630.

Die Sterne werden wie eine Herde von ihrem Hirten getrieben:

3. „The pale stars are gone!
For the sun, their swift shepherd,
To their folds them compelling,
In the depth of the dawn,
Hastes, in meteor-eclipsing array, and they flee
Beyond his blue dwelling," Prom. IV. 1.

Bäume und Ströme haben ihre Nymphen, die Wellen des Oceans ihre Hirtinnen:

4. „ . . . every shepherdess of Ocean's flocks
Who drives her white waves over the green sea,"
Witch 122.

Der Frühling ist mit einem Hirten verglichen:

5. „Driving sweet buds like flocks to feed in air" —
Ode W. Wind. 11

Die Vorstellung eines Hirten ist nicht mehr scharf herausgearbeitet, wenn von der Zukunft des wiedergeborenen Menschen prophezeit wird:

6. „ . . . heaven's utmost deep
Gives up her stars, and, like a flock of sheep,
They pass before his eye, are numbered and roll on."
Prom. IV. 418.

Neben dem hauptsächlich motorischen Bedeutungsgehalt all dieser Bilder liegt das „tertium comparationis" von Zitat 1. in der

---

[43] Siehe M. T. Solve S. 76: „Flight and pursuit are often represented, as is the figure of the shepherd and the flock".

weißen, weichen Formung eines Schaffelles und einer Wolkenbildung, von Zitat 4. im Grün des Meeres und der Wiesen.

δ) Verdrängen und Verdrängtwerden.
Das Auslöschen einer Spur im Sande.

„Wave-Sand".

Die Vorstellung einer Welle, die — von Flut oder Wind getrieben — Spuren im Meeressande auslöscht und selbst wieder neue Spuren zurückläßt, war für Shelley von großer Symbolkraft. Ihre Motorik steht vorwiegend für die Bewegtheit im Geiste und Herzen des Menschen. Wir lernten sie schon kennen [44].

Von seinem Herzen, über das viele Erlebnisse hinweggegangen sind, sagt der Dichter:

„ . . . . I desiring
More in this world than any understand,
Wept o'er the beauty, which like sea retiring,
Had left the earth bare as the wave-worn sand
Of my lorn heart, . . ." Zucca 3.

Seine Seele, sein Bewußtsein wird beeindruckt wie Wellen den Sand spuren:

„Till on my passive soul there seemed to creep
A melody, like waves on wrinkled sands that leap".
Laon. 4601.

„ . . . an ocean of dreams without a sound;
Whose waves never mark, though they ever impress
The light sand which paves it, consciousness."
Sensit. Plant. I. 103.

Kein „Wave-Sand"-Bild mehr, ihm aber verwandt durch seine Symbolstellung für einen geistigen Vorgang, ist das Folgende. Ein Spiegelbild im Wasser wird durch den Wind verwischt.

„Until an envious wind crept by,
Like an unwelcome thought,
Which from the mind's too faithful eye
Blots one dear image out." Jane, Recoll. 81.

Nur ein einziges Mal wird das Bild von Welle und Sand nicht für einen geistigen Vorgang gestaltet. Auf Befehl der „mother of the months", der Luna:

„ . . . The billows do intend
The sea-deserted sand — like children chidden
At her command they ever came and went." Witch 75.

[44] Siehe S. 26.

Verdrängen eines Schattens durch ein Licht.
„Shadow-Light".

Das Bedeutungserlebnis der Worte „Light" und „Shadow" erklärte ich schon einmal [45], sprach damals aber nur andeutungsweise von dem ihnen innewohnenden motorischen Element. Die „Light-Shadow"-Metaphorik, die ich hier deuten will, ist vor allem Träger von Bewegungsvorstellungen. Zwischen dieser und der schon früher besprochenen stehen die Verse:

„Heaven's Light forever shines
Earth's shadows fly." Adonais 461.

Da Idee und Erscheinungswelt in ihrer Gegensätzlichkeit sich hier gegenübergestellt werden, tragen sie mehr den Bedeutungsakzent der Glaubenssprache in sich als den der Bewegungsmetaphorik. Es ist mehr an die Vergänglichkeit der irdischen Schatten gedacht, als daran, daß diese Schatten vor dem strahlenden Himmelslichte fliehen. Doch klingt natürlich auch dieses Bedeutungserlebnis mit an.

Schatten und Licht werden vor allem in ihrer Bewegtheit gesehen:

„ . . . 'twas delight
To see far off the sunbeams chase the shadows
Over the grass . . ." Laon 4766.

Till hate, and fear, and pain, light-vanquished shadows, fleeing
Leave Man . . ." Prom. IV. 381.

Das nächste Beispiel leitet zur Bildhaftigkeit des „Meteor" über:

„And long blue meteors cleansing the dull night".
Prom. III. III. 117.

Die Vorstellung eines Lichtes, das einen Schatten verjagt, vereint mit der eines Lichtes, das ein weniger helles überstrahlt, findet sich in der „Witch of Atlas":

„For she was beautiful — her beauty made
The bright world dim, and everything beside
Seemed like the fleeting image of a shade". Witch 137.

Ein Licht überstrahlt ein weniger helles Licht, eine Bewegung überholt eine weniger schnelle Bewegung. „Light", „Meteor".

Ueberstrahlen eines Lichtes:

„The radiance of fear
Is outshining the meteors". Vision of the Sea 74.

Verneinend ist von solchem Ueberstrahlen die Rede, wenn im Epipsychidion die „Twin Spheres of Light" angesprochen werden:

„Thou not eclipsing a remoter light". Epips. 363.

[45] S. 68—72.

Ueberholen einer langsameren Bewegung:

Der Geist hat den Körper verlassen, der nun in Verwesung übergeht:

„ . . . leaving as swift lightning in its flight
Ashes, and smoke, and darkness —" Ginevra 156.

„The wild dance maddens in the van, and those
Who lead it — fleet as shadows on the green
Outspeed the chariot . . ." Triumph 139.

„The youth, as shadows on a grassy hill
Outrun the winds that chase them, soon outrun
His teacher . . ." Pr. Athanase 176.

Im Bilde des „meteor" wird oft das Ueberstrahlen eines helleren Lichtes und das Ueberholen einer schnelleren Bewegung gestaltet:

„And like a sudden meteor, which oustrips
The splendour-wingèd chariot of the sun,
[46] eclipse
The armies of the golden stars, each one
Pavillioned in its tent of light". Fr. Adonais 34.

„ . . . the damp death
Quenched its caress upon his icy lips
And as a dying meteor stains a wreath
Of moonlight vapour, which the cold night clips
It flushed through his pale limbs,
and passed to its eclipse". Adonais 104.

Das Symbol des Meteors mußte für Shelley erhabenste Schönheit bedeuten durch seine Verbindung von plötzlich hereinbrechendem, blendendem Lichte mit allergrößter Schnelligkeit[47]. Denn der Meteor ist erlebt als „beautiful and swift", auch dann, wenn diese seine Eigenschaften nicht ausdrücklich genannt werden. Wenn Shelley also diese Beiworte auch seinem Adonais-Selbstportrait zulegt, meint er mit ihnen Bewunderungswürdigstes, meint etwas, das wie ein Meteor auf dieser Erde nicht seinesgleichen hat und nur flüchtig unsere Sphäre streift[48].

Der Meteor steht im Vergleich mit etwas Erhabenem, Schönem:

„In thine halls the lamp of learning,
Padua, now no more is burning;

[46] Hier ist eine Lücke im Fragment Shelley's.

[47] Strong, der über den Meteor S. 83—84, S. 142, 144 spricht, meint, Shelley habe dieses Symbol in Widerspruch zu seiner gewöhnlichen unheilverkündenden Bedeutung gewählt. (Ueber Shelley's „Widerspruchsgeist" und Strong's Theorien sprach ich schon S. 35).

[48] Ich bitte, sich hierzu die Interpretation der Adonaisstanzen S. 37 in die Erinnerung zurück zu rufen, und meine Bemerkung auf S. 44, daß Shelley sich um seiner Stärke willen liebt.

Like a meteor, whose wild way
Is lost over the grave of day". Eugenian Hills 256.

Der märchenhafte Tempel in „Laon and Cythna" ist an den Wänden geschmückt mit:

„ . . . hornèd moons, and meteors strange and fair".
Laon 593.

Die Schönheit eines Meteors wird lyrisch gestaltet im „Unfinished Drama" 130: „a meteor tamed . . . lay, panting for light".

ε) Leitsterne einer Bewegung.

„The Lamp".

Die Bildgruppe „lamp, sphere, star" steht in engem Zusammenhang mit der von „boat, stream, cave". Evans bemerkt: „The boat in which the spirit journeys, whether that of Mahumed, or of Laon and Cythna, or of the Witch is guided by a star". — Die Metaphorik von „Star" und „Sphere" zeugt auch — wie die von „Lamp" — von Shelley's kosmischem Erleben, es verbindet sich mit ihr jedoch keine Bedeutung, die seiner Sprache allein zugehörte. Deshalb sei hier nur die „Lamp-Sprache" untersucht.

Die Lampe bedeutet oft ein Himmelslicht, — Sonne, Mond und Sterne — aber auch das Licht einer ewigen Idee, oder die im Menschen brennende Lebensflamme, das Leben selbst.

In jenem Gedichte „When the lamp is shattered. / The light in the dust lies dead" wird die Lampe und ihr Licht klar voneinander geschieden, sonst aber immer [49] faßt „Lamp" die Bedeutung von Gerät und Flamme in sich, so wenn der Dichter sich „a dying lamp" [50] nennt, oder die Ideen anruft:

„Thou beacon of Love! thou lamp of the free!"
Hellas 1041.

„Lamp of Earth!" Prom. II. V. 66.

Within my heart is the lamp of love" — Two Spirits. 11.

Im Anruf an Emilia: „Sweet Lamp! my moth-like muse has burnt its wings" (Epips. 53) ist „lamp" das Licht der Menschenseele und zugleich Gefäß und Flamme der Idee.

Ebenso wie im Anruf an die Ideen ist „lamp" zugleich Gerät und Flamme, wenn Gestirne mit ihr verglichen werden:

„ . . . like a lamp whose oil is spend
Shrinks on the horizon's edge". Hellas 342.

---

[49] In Shelley's Lyrik. Für den menschlichen Körper steht die Lampe — als Gerät ausdrücklich — (und künstlerisch etwas verunglückt) in dem Drama „The Cenci": „that broken lamp of flesh". (III. II. 18.)

[50] Adonais 284.

Steht „lamp" für Sphären oder Himmelskörper so klingt in ihr ein Ewiges und Göttliches mit, wie auch in der Vorstellung von „star" und „sphere".

Von einem Sterne geleitet wird das Boot, in dem der Geist des Menschen seine Reise macht. Ein Stern leuchtet dem ins Meer hinaus getriebenen Schiffer:

„The massy earth and sphered skies are riven!
I am borne darkly, fearfully, afar;
Whilst, burning through the inmost veil of Heaven,
The soul of Adonais, like a star,
Beacons from the abode where the Eternal are". 491.

Welcher Art jene Leitsterne sind, die über dem Leben des Menschen stehen, erfahren wir, wenn der Dichter von sich erzählt:

„Then from the caverns of my dreamy youth
I sprang, as one sandalled with plumes of fire,
And towards the loadstar of my own desire,
I flitted, like a dizzy moth . . ." Epips. 217.

. . . . . .

When it would seek in Hesper's setting sphere
A radiant death, a fiery sepulchre,
As if it were a lamp of earthly flame". Epips. 222.

Außer im Anruf an die ewigen Ideen wird „Lamp" nie statisch empfunden, auch das einzige Mal, das sie als Gerät vor uns hinstellt, sagt aus, sie sei „shattered", bringt sie also auch in einer Bewegungsvorstellung.

Aehnlich wie die Sprache der „Lamp" ist auch die „Cave"-Metaphorik erfüllt von Shelley's motorischem Lebensgefühl.

ζ) Der Ruheplatz eines Bewegten.

„The Cave", „The Cavern".

Ruhe bedeutet für Shelley, den Motoriker, nur „sich bewegt haben" und „zu neuer Bewegung auf dem Sprunge sein". Zu solcher Ruhe legen sich alle Gestalten seiner Schöpfung in einer Höhle nieder, mag es sich nun um menschliche Wesen, um personifizierte Geschöpfe seiner „abstract imagination", um mythologische Gottheiten oder um Naturerscheinungen handeln.

Evans sagt vom Bilde des „Cave": „Shelley is rigid in an almost mechanical manner in his use"[51]. Für alles noch Verborgene oder für eine Zeitlang sich Verbergende, für alles Woher und Wohin von Bewegung wird eine Höhle als Aufenthaltsort angenommen. Die Gestirne erheben sich aus Höhlen und — wenn sie ihren Lauf über den Himmel beendet haben — sinken sie wieder in eine Höhle zurück. Nur zwei Beispiele dieser sehr reichen Bildersprache seien hier angeführt:

„Tell me, thou Star, whose wings of light
Speed thee in thy fiery flight,
In what cavern's of the night
Will thy pinions close now?" The World's Wanderer. 1.

„Swiftly walk o'er the western wave
Spirit of Night
Out of the misty eastern cave". Swiftly walk o'er 1.

Der Sitz des Geistes, der Gedanken wird oft als „Cave" bezeichnet:

„The dim caves of human thought". Prom. I. 659.
„An entrance to the caverns of his mind". Julian 573.

Höhlen der Vergangenheit, der Jugend, des Schlafes — um nur einige aus der großen Menge herauszugreifen — sieht der Dichter:

„Through the caverns of the past". Ode to Liberty 82.
„From the caverns of my dreamy youth". Epips. 217.
„The caves of divine sleep". Epips. 194.

Wie tief die Vorstellung des „Cave" in Shelley's schöpferischem Geiste verwurzelt war, erfahren wir aus der „Ode to Liberty", in der die Höhle des Geistes mit der Höhle der Gestirne verglichen wird und gleichgesetzt mit jener aus welcher der Hunger steigt:

„Come thou, but lead out of the inmost cave
Of man's deep spirit, as the morning star
And ravening Famine left its ocean cave". 256.

Diese Höhlen-Metaphorik findet sich außerordentlich häufig in Shelley's Dichtungen [52]. In dem mythologischen Gesang der Wolke stürzen Donner und Regen aus einer Höhle hervor, und die Wolke selbst gebiert sich immer wieder aufs neue aus ihr heraus. Die Wolke sagt:

„In a cavern under is fettered the thunder". Cloud 19.

„I silently laugh at my own cenotaph,
And out of the caverns of rain,
Like a child from the womb, like a ghost from the tomb,
I arise and unbuild it again". Cloud 82 [53].

---

[51] In den häufigen Beschreibungen von Bootfahrten auf Flüssen geht die Fahrt immer an Höhlen vorbei.

[52] Z. B. Prom. IV. 208, Prom. III. III. 224, Mont. B. 44: „The still cave of the witch Poesy".

Wieso nun darf ich dieses Bild der Höhle, dieses Symbol der Ruhe Shelley's motorischen Naturbildern zugesellen? Sullivan-Köhling in ihren Studien „Shelley und die bildende Kunst" erklärt, der Dichter habe Bauwerke der Antike weniger aus Sinn für ihre glücklichen Proportionsverhältnisse bewundert, sondern ihre landschaftliche Umgebung, ihr Durchwachsensein von grünem Laubwerk habe ihn vor allem anderen entzückt [54]. Was hier auf Grund von Shelley's Erlebnis der bildenden Kunst gesagt wird, haben meine Sprach-Studien nur bestätigt: Die Höhle — als eine von Licht- und Schattenspiel überzogene, von Zweigen umhüllte, halb verborgene Behausung — liebte Shelley um derselben Reize willen so sehr, die er auch bei Bauten hervorzuheben pflegte. — Auch ist eine Höhle für seine schnellen Geister, seine bewegten Elemente, so recht geeignet: Frei können sie in sie hinein und aus ihr herausstürzen [55].

Nicht allein aber der visuellen Apperzeptionsweise eines Motorikers — auch der akustischen — ist das Bild der Höhle gemäß. Das Hineingehen eines Lautes in eine Höhle und das Wiederherauskommen aus ihr als Echo hat der Dichter einige Male gestaltet:

> The Earth: „Ha! Ha!! the caverns of my hollow mountains
> . . . . . .
> Laugh with a vast and inexstinguishable laughter"
> Prom. IV. 332.

> „Thy caverns echoing to the Arve's commotion".
> Mont B. 30.

Verneint wird ein Echo:

> „The tongueless Caverns of the craggy hills".
> Prom. I. 107.

„The Cave" als Ruheplatz flüchtiger Wesen, die immer im Aufbruch zu neuer Tätigkeit und Bewegung sind, ist das Vorstellungsbild und Symbol eines motorischen Dichters.

---

[53] H. Zettner S. 25: „Das Bild von den Regenhöhlen erinnert an die Naturdichtung der Veden, wo der Heldengott Indra . . . die als Kühe versinnbildlichten Wolken aus den Höhlen, in denen sie eingeschlossen waren, hervortreibt".

[54] Sullivan, S. 148 ff.

[55] Für Rilke hingegen wurde das Haus mit seinen Wänden, seinen Türen zu einem immer wieder gestalteten Bedeutungserlebnis. Vergleiche hierzu auch meine Gegenüberstellung von Shelley und Rilke S. 74.

η) Bewegtheiten in Tier- und Pflanzenleben.

Das Tier.

Shelley schenkte dem Tier in seinem Eigenleben und Schicksal verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit — für einen Menschen, der soviel wie er in der Natur lebte.

Von den schon besprochenen dichterischen Bildern sahen wir die Vorstellung der in Scharen dahingetriebenen Schafe vor allem in motorischer Symbolfunktion stehen [56]; nichts von dem Eigenleben dieser Tiere klang im Bilde mit an. Wie diese, so dienen noch viele andere Tierbilder allein motorischer Gleichnishaftigkeit z. B.:

„The splendour-wingèd worlds disperse
Like wild doves scattered". Hellas 54.

„ . . . a great stream
Of people there was hurrying to and fro,
Numerous as gnats". Triumph 46.

Bei einer anderen, schätzungsweise ebenso großen Anzahl von Tierbildern wird wenigstens eine Eigenschaft erwähnt, die in ihrer Betontheit jedoch meist der motorischen Symbolfunktion untergeordnet bleibt. Wenn wir z. B. Hunde in ihrer wütenden Raserei kennen lernten [57], so sahen wir sie doch nie über die Erwähnung dieser einen Eigenschaft und ihrer motorischen Auswirkung hinaus als Eigenwesen gestaltet. — Eigenschaft und Motorik des Tieres in eins gefaßt, findet sich noch in Versen wie:

„If Bacon's eagle spirit had not lept
Like lightning out of darkness" — Triumph 269.

„And others sat chattering like restless apes".
Triumph 493.

Zwei Bilder, die wir im Adonais-Selbstportrait kennen lernten [58], lassen die Eigenart der Tiere schon mehr erleben: „A herd-abandoned deer" [59] — symbolhaft für den verwundeten und verfolgten Menschen stehend — und der „pard-like spirit", in dem der Dichter sich selbst sieht. — In dem Augenblicke nämlich, in dem das Tier symbolisch für einen Menschen steht, gewinnt es etwas wie Eigenleben. Der dem Lichte zufliegende Nachtfalter wird wie andere beflügelte Tiere, häufig zum Sinnbild für einen Menschen:

---

[56] Siehe S. 105.

[57] Siehe S. 38, 85.

[58] Siehe S. 37.

[59] „Deer, doe hind" werden öfters mit dem Menschen verglichen als fliehende, zitternde und atmende.

„I flitted like a dizzy moth". Epips. 220.

Auch das „chameleon" [60] ist Symbol für den Menschen, den Liebenden, den Dichter. Als einziges von Shelley's häufig wiederkehrenden Tierbildern gehört es nicht im engeren Sinne zu den vorwiegend motorisch bestimmten Bildern, denn es wird — seines wechselnden Farbenspieles wegen — geschaffen für einen Menschen, der sich nach seiner jeweiligen Umgebung umfärbt [62] [63].

Wenn Tiere allegorisch gestaltet erscheinen, können sie natürlich auch kein Eigenleben gewinnen, wie etwa Adler und Schlange, die in „Laon and Cythna" als Vertreter von Tyrannei und Weisheit auftreten. In seiner Ganzheit aber erscheint der Adler im Bilde beherrschender jugendlicher Lebenskraft als Symbol für den Dichter selbst, der sich zu den Höhen ekstatischen Gesanges aufschwingt [64].

Wir sehen deutlich: Nur wenn der Dichter das Tier in seiner Totalität als Bild seiner selbst symbolhaft setzen kann, formt er es als lebendige Gestalt, fast immer sonst wird es ihm zum Bilde einer motorischen Vorstellung, seltener wegen eines Farbenreizes oder einer Eigenschaft.

Der Singvogel ist deshalb allen anderen Geschöpfen voran selbständiges Lebewesen und gleichzeitig doch Symbol. Denn der Dichter gewinnt in Vogelflug und Vogelsang das Sinnbild für alles, was er sein möchte, er liebt im Singvogel nicht das Tier um seiner selbst willen, sondern die Idee seiner selbst, sein gesteigertes Ich, sein Ich in der Ekstase.

Nicht den Vogel in seiner irdischen Erscheinungsform feiert Shelley in seinem Gedichte „To a Skylark". Die Idee dieses Vogels, die gültig und ewig über dieser Schöpfung steht, begeistert ihn:

„Hail to thee, blithe Spirit!
Bird thou never wert . . ." Skylark 1.

Der Geist des Entzückens, jener „Spirit of Delight" [65], ist in der Lerche wirksam, mächtiger noch als im ekstatischen Menschen.

---

[60] Auch Epips. 53.

[61] Exhortation 1, 7, 11, 14, 21 Prom. IV. 483.

[62] Siehe das Zitat auf S. 90.

[63] Ihrer Farben und ihres Fluges wegen werden auch Bienen und Glühwürmer sehr häufig zu dichterischen Bildern. „golden bees" Cloud 54, „yellow bees" Prom. I. 745, „waves, and birds, and bees" Triumph. 376, „glow-worms golden", Skyl. 56, „the glow-worm is gleaming" Rosal. 135.

[64] Siehe das Zitat auf S. 27.

[65] „Spirit of Delight" aus dem Gedicht: Rarely, rarely . . ."

Denn seine höchsten Möglichkeiten sind gering — verglichen mit jenen — die der Idee der Lerche innewohnen:

„Yet if we could scorn
Hate, and pride, and fear;
If we were things born
Not to shed a tear,
I know not how thy joy we ever should come near."
Skylark 91.

Und größer als je eines Menschen Gabe:

„Thy skill to poet were, thou scorner of the ground!"
Skylark 100.

Können wir eng begrenzten Menschen ein solch herrliches Wesen begreifen? Nein — nur im irdischen Symbol vermögen wir Irdischen es zu erahnen:

„What thou art we know not
„What is most like thee?" Skylark 31.

Nur im Vergleich, nur in der Mannigfaltigkeit der Vergleiche, vermögen wir uns dem unaussprechbar Schönen zu nähern, das sich irdisch in der Lerche verkörpert hat. Das Wesen des Einen, Schönen muß im Vielen gesucht werden [66]. Die Lerche steigt auf: [67]

„Like a cloud of fire" 8.
„Like an unbodied joy" 15.

Hoch oben — der Dichter kann sie schon nicht mehr sehen — ist sie:

„Like a star of Heaven . . . / Thou art unseen . . ." 18.

Diese verborgene Lerche ist:

„Like a poet hidden" 16.
„Like a highborn maiden / In a palace tower" 41.
„Like a glow-worm golden / In a dell of dew" 46.
„Like a rose embowered". 51.

Aus solchem Verborgensein strömt der Gesang der Lerche hernieder. Nicht allein sie, die Verborgene, auch ihr Gesang kann nur mittelbar erfaßt werden und nicht mit den irdischen Sinnen. Das Ohr genügt ihm nicht! Alle Sinne zugleich nur können ein Kleines ihres Gesanges erahnen, synästhetisch nur kann er ge-

[66] Ich erinnere daran, was ich S. 45 ff. über Shelley's „Liebe zu Vielen", seine Philosophie der „freien Liebe" sagte, und was später noch über seine Aneinanderreihung von Vergleichen ausgeführt werden wird. (S. 121 ff.)

[67] E. v. Siebold meint irrtümlicherweise die der Lerche geltenden Vergleiche bezögen sich auf ihren Gesang und kommt deshalb zu dem falschen Schluß, daß Shelley's „Massenvergleiche für Lerchenlied und Nachtigallensang . . . hauptsächlich optische Begriffswerte enthalten". v. Siebold, S. 228 u. S. 235.

schildert werden. Die starke Bewegtheit einer solchen synästhetischen Gestaltung, die gehäuften Vergleiche aus verschiedenen Sinnesgebieten sprechen auch von des Dichters motorischem Lebensgefühl. Doch hiervon später!

Vorerst wollen wir die Erkenntnis festhalten: Das Tier bedeutet in Shelley's bildhafter Sprache oft eine Bewegungsvorstellung schlechthin, die häufig durch ein oder die andere Eigenschaft ergänzt oder fester umrissen wird. Von allen Tieren wird nur der Singvogel als eine lebendige Ganzheit, als ein Wesen erfaßt. Seinem Gesang vornehmlich gilt Shelley's gestaltende Liebe: das Fragment „The Woodman and the Nightingale" schildert allein das Lied der Nachtigall, nicht auch den Vogel selbst. In dem Gedichte „The Aziola" dringt die „music", der „cry" des Vogels durch die Nacht an des Dichters Ohr. Und doch ist gerade sie, „the little downy owl", dem Dichter im Irdischen näher als je ein anderes Tierwesen. In Shelley's Tiersprache nimmt die „Aziola" eine ganz einzigartige Stellung ein: Sie ist ein „Du", das liebend angesprochen wird wie ein Mensch, ein Freund. Sie ist nicht ein Bewegtes nur, nicht Idee, nicht „Sprite or Bird". [68]

„Sad Aziola! From that moment I
Loved thee and thy sad cry". — Aziola 20 [69].

Dieses Gedicht bildet den Höhepunkt in Shelley's Tiersprache, da es — als einzigartiges Geschenk — den Dichter die Liebe zum Tier aussprechen läßt ohne Reflexion [70]. Es ist etwa ein Jahr vor Shelley's Tod geschrieben und deutet uns an, welche Möglichkeiten in der Seele und der künstlerischen Veranlagung des früh verstorbenen Dichters wohnten [71].

Die Pflanze.

Wie es dem Singvogel geschieht, so auch der Blume: In Musik und Duft schöpft der Dichter ihr Wesen oft vollkommen aus. Diese Hinwendung Shelley's in seiner Gestaltung von Tieren und Pflanzen auf ihr „Wirken", ihr „Ausströmen" zeigt hinwiederum das starke motorische Element, das er in ihnen allen wirksam sieht.

Doch auch um der Farbenreize willen, die sich wandeln im Aufblühen und Verwelken, sind viele von Shelley's Pflanzen gezeichnet — Blumen vor allem und Gras —. Weit übertroffen

[68] Skylark 61.

[69] Ich erinnere daran, was ich über Shelley's Liebessprache an die Tiere S. 61/62 sagte.

[70] An die Ideenhaftigkeit eines Gedichtes wie „To a Skylark" erinnert nur noch der Vers: „No mockery of myself to fear or hate..." (9). Die ungleichen Strophenformen, wie auch dieser Vers deuten darauf hin, daß das Gedicht wohl als unvollendet anzusehen ist.

[71] Ueber die künstlerischen Möglichkeiten Shelley's siehe Weiteres S. 130.

aber werden diese visuellen Reize von den osmatischen des Duftes. Viele Blumen erstehen vor uns nur in ihrem Dufte und haben keinerlei Bedeutungsgehalt außer ihm. Denn der Duft einer Blume war für Shelley, den Motoriker, von noch größerem Reize als ihr Anblick. Vom Windeshauch wird er hin- und hergetragen, schwebt, ist bewegter noch als die im Wind sich wiegenden Blumen [72].

Meist wird im Pflanzenbild nicht die der Pflanze innewohnende Motorik ihres Wachsens und Vergehens geschildert, durch die sie in ihrer Ganzheit dargestellt wäre. — Bäume z. B. werden nie in ihrem Verwurzeltsein, in ihrem Sich-Entfalten gestaltet, nie in dem Sinne, in dem sie Rilke zum Erlebnis und Symbol wurden [73]. Denn Shelley schildert sie wohl in Bewegtheit, aber immer in der mehr zufälligen, von außen herkommenden Bewegtheit ihrer Blätter. So wird der Baum nie zum selbständigen Symbol und auch der Wald nicht, der nie in seinem Wachsen und Gewachsensein erlebt wird, sondern als ein Ineinander von Licht und Schatten, Blattwerk, Zweigen und Gestrüpp [74], oder als tönendes Blätterwogen, über das der Wind wie über eine Harfe hinwegstreicht [75]. —

Von allen Pflanzen werden nur die Blumen in der Motorik ihres Erwachsens und Verwelkens, in ihrem Eigenleben also, erfaßt. Auch sie allein werden manchmal schicksalhaft gleichgestellt mit dem Menschen: [76]

„They grew together like two flowers". Fiordispina 15.
„ . . . On the withering flower„.
„The killing sun smiles brightly". Adonais 268. [77]

„The Sensitive Plant" gibt Leben und Sterben im Symbol des Blumenschicksals. Nicht aber stellt der Dichter das Allgemeine des Lebensschicksals in einem allgemeinen Blumensymbol dar,

---

[72] Ueber die Rolle, die der Blumenduft bei Shelley spielt, wird S. 123 ff. noch ausführlich gesprochen werden.

[73] Ein Beispiel für Rilkes Baum-Metaphorik:
„Da stieg ein Baum. O reine Uebersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!"
(Die Sonette an Orpheus I. Teil 1.)

[74] „Amid a wood of pines and cedars blended" Witch 277. „wild wood" ist sehr häufig!

[75] Ode to the West Wind 57. (Aehnlich „the musical woods" Alastor 403).

[76] Die Frage nach dem „Warum" ist nicht so leicht zu beantworten: Die Blume als die allen Sinnen am meisten zusprechende Pflanze, als eine Duft ausströmende (dem Vogel, dem gesangausströmenden vergleichbar), mußte Shelley ein willkommeneres Symbol sein, als andere Pflanzen.

[77] Diese Verse wurden S. 40/41 interpretiert.

sondern er gibt sich der Eigenart vieler verschiedener Blumen hin, schildert jede in dem ihr eigenen Blühen und Vergehen. Und doch geben die aneinander gereihten Beschreibungen von Blumen den Garten mehr als ein Ganzes, ein bewegtes Beieinander von Blumen, als daß sie das Wesen und das Schicksal der einzelnen Blume um ihrer selbst willen gestalteten.

„And the spring arose in the garden fair". 5.

„The garden once fair became cold and foul". III. 16.

Obwohl die Namensüberschrift des Gedichtes „The Zucca"[78] ähnlich wie die der „Sensitive Plant" ein fest umrissenes Pflanzen-Individuum suggeriert, wird im Gedichte selbst dieses Einzelwesen doch wieder verwischt, und die Pflanze zum Symbol für eine Idee. — Immerhin zeigen aber diese Eigennamen allein schon, daß der Dichter dazu neigt, die einzelne Pflanze als einzelne Erscheinungsform zu lieben und zu gestalten[79]. In dem von vornherein ganz ideelich angelegten Blumensymbol im „Unfinished Drama" zeigt sich diese Tendenz insofern, als das Aussehen dieser Phantasieblume in vielen Einzelheiten beschrieben wird. Das Gedicht „The Question" führt wohl die Namen vieler Blumen an, diese geben aber nur den reichen Ueberfluß, die Einleitung zu der vereinsamten Frage des schenken Wollenden: „Oh! to whom?"[80]

Einzig dastehend in seiner kindlichen Einfalt ist das Gedicht: „Madonna, wherefore hast thou send to me / Sweet-basil and mignonette?" Trotz seiner betonten Blumensymbolik, oder vielmehr gerade ihretwegen, scheint es mir von allen anderen Gedichten am meisten „der Blume an sich" zu gelten. Nicht allein schenkt es die Eigenart der einzelnen Blumen, es vertieft sich sogar in ihre traditionelle Symbolik. Dies bedeutet den denkbar größten Abstand zu einer abstrakten, ideenhaften Blumensprache und einen ebenso großen Abstand zu Shelley's häufigen Bewegungsbildern aus dem Pflanzenleben, wie das Gedicht „The Aziola" es allen anderen Tiergedichten gegenüber bedeutete.

3. Ergänzung und Zusammenfassung.

a) Die Eigenart der motorischen Apperzeptionsweise Shelley's.

Selten nur und flüchtig kam ich darauf zu sprechen, welche Sinnesvorstellungen dem Dichter Shelley vornehmlich das in Na-

[78] „The Zucca" muß als Fragment gewertet werden. Bei einer Ueberarbeitung wäre die Symbolhaftigkeit der Zucca sicher ausgeglichener herausgestellt worden. —

[79] Aber das innige „Du" verbunden mit dem Namensanruf (wie es sich in „The Aziola" findet) hat Shelley meines Wissens keiner Pflanze gegenüber ausgesprochen.

[80] The Question 40.

tur- und Geistesleben wahrgenommene Motorische zukommen lassen und hauptsächlich am Aufbau seiner Sprache beteiligt sind. — Festgestellt habe ich schon, daß Shelley ein Motoriker ist, aber noch nicht, welcher Art von Motorikern er zugehört. Im Rahmen dieser Arbeit kann es uns auch jetzt nur überblicksweise möglich sein, Shelley's Eigenart als Motoriker herauszustellen. Ich stütze mich auf die Studienergebnisse von H. Huscher, der als drittes Problem seiner Untersuchung die Frage aufwirft: „Welchem Apperzeptionstypus [81] neigt der Dichter zu: dem visuellen, dem akustischen oder dem motorischen?" „Die motorische Apperzeption", so sagt Huscher weiter, „ist nicht wie die beiden anderen an ein einziges Sinnesorgan gebunden, sie kann durch vielerlei Sinnesempfindungen bestimmt werden", und erklärt, daß diese drei Apperzeptionstypen niemals ganz rein auftreten. — Als Ergebnis seiner Studien führt er aus: „Zusammenfassend läßt sich sagen, daß bei Shelley nach der motorischen die visuelle Apperzeptionsweise am stärksten entwickelt ist und daß ihn auf visuellem Gebiete geschaute Bewegungsphänomene, Licht und Farbeindrücke . . . am meisten zu fesseln vermochten" [82].

Diese Betrachtungen lassen vielleicht schon deutlich werden, daß es viel schwieriger ist, die Apperzeptionsweise eines ausgesprochenen Motorikers auch nur annähernd festzulegen, als die eines anders gearteten Menschen. —

Nach Huscher's und meiner Ansicht wird Shelley's motorische Apperzeption also vor allem durch visuelle Wahrnehmungen gewonnen. Eine solche Wahrnehmung werde ich hier eine motorisch-visuelle nennen [83].

Von motorisch-akustischer Apperzeption werde ich immer sprechen (nie von nur „akustischer") weil wir wissen, daß Shelley nicht akustisch apperzipierte im Sinne eines Erfassens der Tonintervalle, sondern ganz primär rhythmisch, daß ihn das motorische Element der Musik also vor allem anderen beeindruckte [84].

---

[81] Huscher S. 34 Anm. 1. definiert das Wort „apperzipieren" (nach Lipps ‚Von der Form der ästhetischen Apperzeption'): „Etwas ‚apperzipieren' heißt, es psychisch wirksam machen".

[82] Huscher S. 156.

[83] Huscher drückt sich unklar aus: Eine nur motorische Apperzeptionsweise kann es ja nicht geben, da diese erst von den Sinnesdaten, durch die sie ausgelöst wird, bestimmt werden muß. Meine Terminologie soll dieser Unklarheit abhelfen. Wenn ich dagegen z. B. von nur visueller Apperzeption sprechen werde, so soll das heißen, daß das motorische Element gar keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielt.

[84] In der Shelley-Literatur wird verschiedentlich hierauf aufmerksam gemacht, auch Coeuroy in „L'Inspiration musicale de Shelley" spricht davon.

Die Rolle, die motorisch-osmatische Apperzeptionen für Shelley spielen, ist besonders auffallend. Die auf osmatischem Gebiete empfangenen Sinneseindrücke werden — gleich den visuellen und akustischen — fast immer in ihrer Motorik erfaßt. — Es muß natürlich dahingestellt bleiben, ob ich in einzelnen Fällen mit Recht in der osmatischen Sinnesgegebenheit ein motorisches Element als primär wirksam ansehe; eine Schwierigkeit der Beurteilung liegt hier vor, die auch für die motorisch-taktilen (sensorischen) Sinnesdaten besteht.

Motorisch-taktile Sinnesgegebenheiten spielen — meiner Auffassung nach — in Shelley's Metaphorik eine sehr große Rolle. — Wenn es z. B. heißt: „The gentleness of rain was in the wind“ [85], so wird der Wind hier zweifellos motorisch-taktil apperzipiert. Aber auch in Versen wie:

„O gentle moon, the voice of thy delight
Falls on me like thy clear and tender light.“
Prom. IV. 1. 495.

„fallen“ Licht und Ton auf den Dichter. Er wird von ihnen „angerührt“, wie er auch vom herwehenden Duft der Blumen „angerührt“ wird. — Die einzelnen Sinnesdaten können uns z. B. oft als primär motorisch-taktil apperzipiert erscheinen, ohne daß dies immer nachweisbar wäre, wie in dem zuletzt angeführten Zitat. — Wenn ich trotz dieser und anderer Schwierigkeiten versuchen will, Shelley's Sinnesleben zu charakterisieren, bleibe ich mir meiner notwendig subjektiven Stellungnahme bewußt. — [86]

In meiner Darstellung von Shelley's bildhafter Sprache aus seinem Leben in und mit der Natur ordnete ich die Bilder an — entsprechend der in ihnen sich offenbarenden Bewegungsphänomene. Sie alle seien jetzt noch überblicksweise daraufhin untersucht, von welchen Sinnesdaten ihre Motorik getragen erscheint.

Für die Bilder von „boat“, „stream“ und „wind“ kommt außer der motorisch-visuellen noch die motorisch-akustische Apperzeption in Betracht, für den Wind vor der motorisch-akustischen noch die motorisch-taktile. — Wind-Wolken = und Wind-Wellenbild sind motorisch-visuell, letzteres auch noch motorisch-akustisch apperzipiert. — Die Vorstellung von „shepherd and flock“ ist rein motorisch-visuell, die von „leaves and ghosts“ in ganz geringem Maße dazu noch motorisch-akustisch bestimmt [87]. — Bei den

[85] Fragment: „The gentleness . . .“

[86] Gustative Sinnesdaten finden sich bei Shelley auch. Da sie jedoch keine häufige, noch besonders charakteristische Ausprägung gefunden haben, sollen sie hier unberücksichtigt bleiben. Sie sind m. E. in demselben hohen Maße wie die anderen Sinnesdaten auch von motorischen Momenten bestimmt.

[87] Siehe meine Bemerkung über das „tertium comparationis“ auf S. 104, 105/106.

meisten metaphorischen Ausprägungen dieser Bilder ist der Wind als Ursache der Bewegung entweder ausdrücklich genannt oder suggestiv vermittelt, und oft — ohne daß es sich direkt nachweisen ließe — in hohem Grade motorisch-taktil apperzipiert. Die weiterhin [88] besprochenen Bilder bringen hauptsächlich motorisch-visuelle Momente, die „wave-sand"-Metaphorik ein geringes motorisch-akustisches, die von „cave" in einigen Fällen ein rein motorisch-visuelles, in anderen ein vorwiegend motorisch-akustisches Moment [89].

Während die hier genannten Bewegungssymbole nur hie und da synästhetisch gestaltet erscheinen, wird der Gesang des Vogels und der Duft der Blumen vorwiegend synästhetisch erfaßt. Die in Musik und Duft [90] apperzipierte Motorik findet ihre dichterische Ausprägung in der Synästhesie, einem Sprachgebilde, das Shelley vor allen anderen englischen Dichtern ausgebildet hat, und das zusammen mit seinen gehäuften Vergleichen und seinen Verneinungen in der Hauptsache jenes seltsame Ineinanderfließen aller Seinserscheinungen ausmacht, jenes Unruhvolle, schwer zu ergreifende seiner Sprachgebilde. —

b) Die Motorik der Synästhesien, der Vergleiche und der Verneinungen.

(Besprochen als Ergänzung und Kritik zu E. v. Siebolds „Wert der Shelley'schen Synästhesien.") [91]

Wenn wir die Tatsache, daß der Motoriker durch alle Sinne und durch vielerlei Sinne zugleich apperzipieren kann, in ihrer Bedeutung für den psychischen Vorgang während des dichterischen Schaffens betrachten, erkennen wir, warum gerade ein ausgesprochener Motoriker eine besondere Neigung zum synästhetischen Schaffen haben muß [92].

Eine Synästhesie entspringt dem motorischen Erleben ihres Schöpfers. Sie bedeutet eine Verschmelzung verschieden gearteter Sinnesdaten in eine Wort- oder Bildgestalt; ihre Vereinigung verschiedengearteter Sinneserlebnisse stellt kein in sich gesättigtes, statisch ruhendes Gebilde dar, sondern ein Spannungsgefüge, das

---

[88] Von S. 106 bis S. 110.

[89] Siehe S. 112, das Echo der Höhlen.

[90] Musik, Duft und Licht werden hauptsächlich synästhetisch erfaßt.

[91] In E. v. Siebolds: „Synästhesien in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts" S. 243. Nur was das motorische Element in Shelley's Synästhesien betrifft — von dem E. v. Siebold nicht spricht — soll hier die Rede sein. Eine Kritik an v. Siebolds Werturteil ergibt sich hieraus.

[92] E. v. Siebolds Sammlung von Synästhesien läßt uns erkennen, daß für Shelley die Verbindungen aller fünf Sinnesdaten in Betracht kommen.

seine Einheit nur im Hin und Wider der ihm innewohnenden Elemente erlebt. Obwohl der Vorgang des Verschmelzens dieser verschiedenen Sinnesgegebenheiten schon der dichterischen Wortgestaltung vorausgegangen ist [92], wirkt die Synästhesie doch auf den Nacherlebenden auch als ein von Bewegtheit erfülltes Sprachgebilde, das ihn mit seiner Suggestivkraft erfaßt und ihn dahin bringt, die in der Synästhesie schon stattgehabte Verschmelzung verschiedener Sinnesgebiete in seinem Geist und Gefühl ebenfalls vorzunehmen [94].

„Shelley ist der erste Dichter in der englischen Literatur, der konsequent die Synästhesien gebraucht — er ist ihr Hauptvertreter im 19. Jahrhundert geblieben. Wohl begegnet man Synästhesien, selbst in großer Zahl, noch bei anderen Dichtern. Aber Shelley's Stil kommt dem wahren Wesen der Synästhesien am nächsten" [95].

Irgendeine der Shelley'schen Synästhesien greifen wir nun heraus, um zu erfahren, ob jene Theorien stimmen, die ich über die Motorik der Synästhesie an sich und über Shelley's Apperzeptionsweise aufstellte!

„ . . . the hyacinth purple, and white, and blue,
Which flung from its bells a sweet peal anew
Of music so delicate, soft, and intense,
It was felt like an odour within the sense;"
Sensit. Plant I. 25.

Aus akustischen und osmatischen Sinnesdaten setzt sich diese Synästhesie zusammen. — „Kein Dichter hat eine solche Anzahl Synästhesien, die sich auf das osmatische Gebiet beziehen. Und hier ist interessant die Bevorzugung des Vergleichs zwischen osmatisch-akutischem oder akustisch-osmatischem Sinn", sagt E. v. Siebold [96].

---

[93] Wird eine solche Verschmelzung als Vorgang gestaltet, erscheint sie in den Verben: to mix, melt, dissolve, entangle, consume u. dgl.

[94] Dieses „Vornehmen" wird natürlich meist ganz unbewußt stattfinden. — Einer außergewöhnlichen Synästhesie wird der Nacherlebende wie ein Ueberraschter gegenüberstehen. Je mehr eine Synästhesie aber im Rahmen des landläufigen Wortschatzes und häufig verwendeter synästhetischer Vorstellungen verbleibt, desto weniger wird dies geschehen, desto geringer wird auch die motorische Wirkungskraft der Synästhesie sein. Shelley bildet sehr neuartige Synästhesien und hierin liegt z. T. der Grund ihrer starken motorischen Wirkung. Daß diese Wirkung oft stärker sein kann (und schwächer) als das motorische Grundgefühl, dem sie entstiegen, ist selbstverständlich!

[95] v. Siebold S. 224.

[96] v. Siebold S. 232. Weil gerade die osmatisch-akustische Synästhesie für Shelley besonders charakteristisch ist, wurde sie hier als Bei-

„Music" und „odour" haben für Shelley ganz ähnlichen Klangwert. Denn: nicht wird Musik rein akustisch, Duft nicht rein osmatisch apperzipiert, sondern beide vor allem motorisch. Und dieses motorische Element, das Musik und Duft in sich tragen, ist das eigentliche, innere „tertium comparationis" dieses synästhetischen Vergleiches. „The hyacinth ... flung ... it was felt ..." Musik und Duft lösen taktile Sinnesempfindungen aus. Von ihrer Bewegtheit wird der taktile Sinn „the sense" berührt![97]

Auf die Ausdeutung weiterer Beispiele von Synästhesien möchte ich verzichten und nur darauf aufmerksam machen, daß in allen Synästhesien Shelley's, die ja von E. v. Siebold schon zusammengestellt wurden, die motorische Struktur dieses Sprachgebildes erkennbar ist. — Doch scheinen mir noch einige Ueberlegungen notwendig zu sein, bevor man an eine Bewertung der Shelley'schen Synästhesien gehen kann. Was bedeutet es z. B., daß Shelley in seinen Synästhesien das osmatische Sinnesgebiet so sehr bevorzugt, das doch für die meisten Menschen eine geringe Rolle spielt? —

Die nächstliegende Erklärung wäre folgende: Da die Sprache arm ist an Bezeichnungen für osmatische Sinneseindrücke, wird ein Dichter, der wie Shelley in viel höherem Maße als die meisten Menschen in ihnen lebt[98], gerade auf diesem Gebiete sprachschöpferisch tätig sein. Er wird Ausdrücke ihn verwandt anmutender Empfindungen aus anderen Sinnesgebieten auf die des Geruchsinnes übertragen, seine osmatischen Erlebnisse sich und uns also in synästhetischer Darstellung nahe zu bringen suchen. —

Diese Erklärung würde allenfalls für jene Synästhesien genügen, in denen „odour" das zu Vergleichende ist, nicht aber für jene, die visuell oder akustisch erfaßbare Dinge (und Dinge, die von den meisten Menschen nur so erfaßt würden!) in ganz überraschendem Maße noch durch osmatische Sinnesdaten näher bestimmen. Für einen Nacherlebenden mag es wohl als eine Zerschwebung erscheinen, wenn — von ihm vorher schon visuell, sensorisch oder akustisch deutlich Erlebtes — noch durch osmati-

---

spiel gewählt; auch verbinden sich Musik und Duft mit den Bewegungsvorstellungen von Singvogel und Blume und ergänzen die frühere Darstellung von Tier und Pflanze.

[97] In diesen Versen liegt natürlich auch ein motorisch-visuelles Moment, das aber allerdings nicht unmittelbar zur Synästhesie gehört. — „the hyacinth . . . flung from its bells . . ." gibt die Vorstellung eines Hin- und Herschwingens von Glocken, eine visuelle Bewegungsvorstellung also.

[98] Was Geruchseindrücke für Shelley bedeuten, zeigt uns ein Brief: „ . . . the smell of a flower affects me with violant emotions". Letter to C. M. Jane Clairmont. 1821. S. 843.

sche Sinnesempfindungen weiter gekennzeichnet wird. Doch wer Shelley's Sprache in dem Sinne nachzuerleben fähig ist, in dem der Dichter sie meinte, wird in den Gegebenheiten des Geruchssinnes nichts besonders „Duftiges", d. h. vom Körperlichen Losgelöstes erblicken, sondern erkennen, daß gerade sie dem Dichter am eindringlichsten die Nähe eines körperlich Daseienden vermitteln.

Die Metaphorik des Duftes geht zahlenmäßig weit über die der Blumen hinaus. Denn nicht nur Blumen strömen Duft aus, auch die Musik, das Licht, die Idee, die Geliebte, die Liebe selbst, die „Intellectual Beauty", all jene Erscheinungen, die für Shelley ja keine ferne Idee, sondern greifbare Wirklichkeit sind[99]. — Außer der beglückenden Nähe eines Schönen wird auch die entsetzenerregende eines im Verfall begriffenen körperlichen Lebens oft[100] durch Geruchseindrücke erst zur unausweichbaren Realität. —

Solche Ueberlegungen zeigen uns, daß es unmöglich ist, eine schlechthin gültige Bewertung von Shelley's synästhetischer Sprache zu geben, wie E. v. Siebold dies versucht. — Denn wo erhalten wir einen Wertmaßstab? — Im Auffassungsvermögen der Nacherlebenden etwa, das doch so verschiedenartig sein kann, oder vielleicht in der Absicht des Dichters, die wir doch nur vermuten können? — E. v. Siebold unternimmt beides, und beides scheint mir in ihrer sonst so ausgezeichneten Arbeit verfehlt zu sein. Daher stelle ich ihrem Bewertungsurteil das meine entgegen, das ich aus dem motorischen Wesen der Synästhesie an sich und der Shelley'schen im besonderen gewann. Da E. v. Siebold in ihr Urteil auch Shelley's Vergleichs- und Verneinungskunst mit einbezieht, sei diese hier ebenfalls besprochen, denn auch sie entspringt des Dichters motorischem Lebensgefühl.

Ueber den „Wert der Shelley'schen Synästhesien" sagt v. Siebold: Shelley's „Streben, uns gerade das Ungreifbarste . . . das Undefinierbare wie Vogelsang durch die Zahl der Vergleiche aus verschiedenen Sinnesgebieten näher zu bringen, kann unserer Anschauung . . . keinen festen Begriff schaffen. Es widerspricht dem Wesen der Metapher durchaus und rückt Fernliegendes noch weiter ab"[101]. Daß v. Siebolds Bewertung auf einer falschen Auffas-

[99] Bradley meint wohl das gleiche wie ich, wenn er sagt „odour" sei für Shelley „pre-eminently emotional", verglichen mit der Wahrnehmung von Licht; und wenn er Verse anführt, in denen eine Blume beschrieben wird, die „ . . . like a poet's heart

„Changing bright fancy to sweet sentiment,
Changed half the light to fragrance". Unfinished Drama 176.

[100] Häßliche Geruchseindrücke spielen lange keine so große Rolle in Shelley's Dichtung wie angenehme. Siehe die Metaphorik des „decay".

[101] v. Siebold S. 243/44.

sung vom Wesen der Metapher, als eines rational erklären-wollenden Sprachgebildes beruht, wird weiter deutlich, wenn sie mit negativer Betonung meint, „daß Shelley's Synästhesien sich nicht in Wirklichkeitswerte umsetzen lassen, sondern allein durch ihre Suggestivkraft wirken“ [102]. — Der Irrtum liegt in der Annahme, Shelley habe von seinen Synästhesien erhofft, „uns starke Sinneseindrücke zu vermitteln.“ Dies sei mißlungen, denn: „Sie haben das Gegenteil erreicht und verstärken die Unruhe, die unerfüllbare Sehnsucht nach Harmonie, die durch Shelley's ganze Dichtung geht“ [103]. — Es wird hier ein Bewertungsmaßstab angelegt an einen Zweck, der Shelley's synästhetischem Schaffen willkürlich unterschoben wird. Der Dichter suchte in seinen Synästhesien „zu einer tieferen Durchdringung der Außenwelt bis zu jener zweiten übersinnlichen Welt, jener wirklichen Einheit des Geistes und der Sinne, zu gelangen“, führt v. Siebold weiter ganz treffend aus [104], beklagt aber, daß er dies nicht erreicht habe, denn nicht Ruhe gebe er uns, sondern Unruhe! —

Will ein Mensch uns etwas anderes in seiner Sprache geben, ja, kann er uns etwas anderes geben, als sich selbst? — Sprache kann nicht diesem oder jenem Zwecke untergeordnet werden, solange sie wahrhaft dichterisch bleiben will [105]. Wir dürfen nicht mit der Frage an sie herantreten: Was will sie uns sagen — um dann zu dem Schlusse zu kommen, daß sie eigentlich etwas anderes habe berichten wollen, als sie tatsächlich aussage. — Shelley's Sprache der Synästhesien erzählt uns allerdings, daß der Dichter „jene zweite übersinnliche Welt sucht, jene wirkliche Einheit des Geistes und der Sinne“. — Wenn aber ein Mensch die Ruhe, die Einheit, den Gott sucht, heißt das schon, daß er in seiner Dichtung uns jene Ruhe bieten müsse, spricht der nicht, der ein Suchender, ein noch Unruhiger ist, von eben seinem Suchen, seiner Unruhe? So spricht Shelley zu uns, und hie und da nur stehen die festen Worte des Glaubens wie Felsen in einem bewegten Meer. Einem Menschen aber, der wie Shelley selbst Bewegtheit ist und sie in Allem sieht und erschafft, dem werden seine Sinneserlebnisse — welchen Bereichen auch immer sie angehören mögen — zutiefst als gleichwertig erscheinen. Denn sie alle sprechen ja von Bewegung zu ihm und wenn er sie in der Synästhesie zusammenfaßt, nimmt er in ihr — im irdisch unvollkommenen Bilde zwar nur — vorweg jene göttliche Einheit, die hinter den Erscheinungen dieser

---

[102] v. Siebold S. 243/44.

[103] v. Siebold S. 244.

[104] v. Siebold S. 225.

[105] Eine dichterische Sprache kann nicht zweckbestimmt, wohl aber auf einen „Anderen“ gerichtet sein, wie ich in meiner Einleitung darlegte.

„various world“ [106] steht, jene „world far from ours / Where music and moonlight and feeling / Are one“ [107].

E. v. Siebolds Bewertungsurteil Shelley'scher Spracheigentümlichkeiten gilt auch der Häufung von Vergleichen [108]. Diese Vergleiche — so sagt sie — können „unserer Anschauung, die diesem kaleidoskopartigen Wechsel von Bildern nicht zu folgen vermag, keinen ruhigen, festen Begriff schaffen“ [109]. Ich antworte: Will Shelley das, und warum sollen wir einen solchen Anspruch an seine Bilder erheben? — Der Dichter erzählt doch von sich und wir wollen von ihm hören! Und was könnte stärker von seinem motorischen Lebensgefühl sprechen, als eben die Tatsache, daß er sich selten an e i n e n Vergleich, ein Bild, eine Vorstellung, eine verpflichtende Tatsache hält, sondern uns lieber die „Verwandtschaft der Weltgegenstände“ [110] in ihren irrationalen Beziehungen motorisch gestaltend nahe bringt?

Aus dieser inneren Notwendigkeit heraus, sich von irgend einem Einengenden, Feststellenden frei zu halten [111], bekommt auch das Wörtchen „or“ in Shelley's Sprache so oft die Aufgabe zuerteilt, einen schon positiv ausgesagten Sachverhalt unverbindlich zu machen, ihn in seiner eindeutigen Gültigkeit zu verneinen. Es geschieht dies z. B. mit einem Vergleich, dem ein weiterer mit „or“ eingeleiteter Vergleich folgt:

„Thy light alone — like mist o'er mountains driven,
Or music by the night-wind sent
. . . . . .
Or moonlight on a midnight stream . . .“ Intell. Beauty 32.

Dieses Unverbindlichmachen eines schon aufgestellten Sachverhaltes ist eng verwandt mit dem Stilmittel der Verneinung und Verhüllung. E. v. Siebold kommt auch hierauf zu sprechen, um ihre Ansicht zu bekräftigen, „daß eine Ueberspannung des Gefühls nicht zu stärkster Intensität, zu konzentrierter Einheit führt, sondern ins Negative geradezu umschlägt. Zu starke Lichtwirkung, zu große Schönheit wird durch Blendung unsichtbar oder zum mindesten dem Auge unerträglich“ [112]. Und sie führt als Belege für ihre Ansicht Beispiele von verneinenden höchsten

[106] „Various world“ aus der „Hymn to Intellectual Beauty“ 3.
[107] To Jane: „The keen stars . . .“ 23.
[108] Diese führt bei Shelley ja meistens zu einer Synästhesie!
[109] So z. B. wenn für den Gesang der Lerche visuelle und osmatische „like“-Vergleiche sich folgen.
[110] Wenn ich mich nicht irre, so gebraucht Goethe diesen Ausdruck einmal in seinen Gesprächen mit Eckermann.
[111] Ueber diese Notwendigkeit, die charakteristisch für den Romantiker ist, wurde schon S. 96 gesprochen.
[112] v. Siebold S. 244.

Bejahungen an, wie wir sie ja schon in der bildhaften Sprache des Glaubens kennen lernten [113]. Die weltanschaulichen Hintergründe dieser Metaphorik wurden dort gedeutet. Denn das bejahende Verneinen und das verneinende Bejahen wird nicht allein durch Wörtchen wie „not", durch die Partikel „un-, mis-, in-" und andere, wie auch durch „scarce" ausgesprochen, die Vorstellungen von „shadow" und „veil" erzählen [114] von derselben motorischen Grundhaltung des Dichters. Shelley's Bildbestimmung gewinnt in ihrer Bejahung und Verneinung, ihrer Enthüllung und Verhüllung eine einzigartige Möglichkeit: Als Motoriker liebt der Dichter es nicht festzustellen, etwas sei so und nicht anders. Er mag seinen dichterischen Geschöpfen kein scharfes Profil geben, nur halb erblickbare Gestalten mag er schaffen, die im Entschleiern oder Verschleiern begriffen sind. Deshalb auch ist ihm die Wolke das liebste Symbol von allen Naturerscheinungen, denn sie ist Gestalt, aber im Wandel begriffene Gestalt, die in sich die Möglichkeiten zu aller Formung trägt, sich unter dem Anhauch des Windes bejaht und verneint. — Deutlich ist diese seelische Haltung Shelley's in dem Gedichte „To a Skylark" zu erkennen. Die Ueberschrift noch erzählt, welcher besondere Vogel gemeint sei. Kaum hat sich uns aber die Vorstellung von „skylark" eingeprägt, so kommt der Anruf: „Hail to thee, blithe Spirit, bird . . ." Immer noch halten wir die Vorstellung einer Lerche, eines als Einzelwesens existierenden Vogels, aufrecht, bis die teilweise Verneinung des vorher ausgesagten folgt: „bird, thou never wert"! [115]

---

[113] Siehe S. 70 ff.

[114] Die Metaphorik des „veil" wird ergänzt durch die verschiedensten adjektivischen, verbalen und adverbalen Ausprägungen des Wortes. Es gehören hierzu auch noch ähnliche Worte wie: „furled, unfurled, wrapped, unwrapped u. dgl.

[115] Ich brauche wohl kaum darauf aufmerksam zu machen, daß es für die seelische Haltung eines Dichters, wie auch für den Vorgang im Geiste des Nacherlebenden nicht das gleiche bedeutet, ob z. B. von einem Sachverhalt nicht gesprochen wird, weil er nicht existent ist, oder ob er als ein möglicher uns erst positiv entgegentritt und hiernach seine Verneinung erfährt. Im ersteren Falle bedeutet das Nichtaussagen ein Nichts, d. h. ein Unerlebbares. Im zweiten Falle hingegen gibt der Dichter uns den motorischen Vorgang seines Denkens und Fühlens wieder in dem Spannungsgefüge entgegengesetzter Möglichkeiten. Wenn er z. B. etwas ausdrücklich bejahen will, so wird er es oft durch eine verneinte Verneinung ausdrücklicher tun können als durch eine einfache, positive Aussage. — Das motorische Erlebnis also, das sich bei der Schöpfung einer solchen Sprache im Dichter von der Bejahung zur Verneinung oder umgekehrt wendet, wird auf den Nacherlebenden übertragen und zwingt ihn zu einer dementsprechenden geistigen Bewegung, sodaß er sich im Nacherleben entweder erst auf ein Positives hinwenden muß, um dann im Geiste eine Rückwärtsbewe-

Ein ähnliches Spannungsgefüge wie das aus Verneinung und Bejahung entsteht auch dann, wenn der Dichter Gefühlsgegensätze sich berühren läßt: „joy . . . too intense is turned to pain“ [116] oder Blumen „dart their arrowy odour through the brain / Till you might faint with that delicious pain“ [117]. In ihnen sieht v. Siebold wieder etwas Negatives, ein Versagen in der Darstellung von Freude [118].

Doch wenn wir dieses ganze Bereich Shelley'schen Sprachschaffens überblicken, wenn wir jene sich gegenseitig abschwächenden Vergleiche in ihrer Sinnesvermischung, jene Verneinungen betrachten, die ein höchstes Bejahendes aussagen wollen, wenn wir endlich erkennen, daß der Schmerz, der allzugroßer Freude entspringt, nicht ein schlechthin schmerzlich Unerwünschtes meint, wenn wir endlich jenes Zuviel über uns herströmen ließen, „odour, music, light“ als „one aerial mass, which drowns the sense“, und erkannt haben, daß der Dichter selbst von seiner Fähigkeit, seine Empfindungen über das menschliche Maß hinauszusteigern nicht weniger überwältigt worden ist, als er uns in seinem Wort überwältigt, dessen „might . . .

„Exceeds our organs, which endure
No light, being themselves obscure.“ Sensit. Plant. III. 136.

dann wissen wir, daß Shelley uns sein Erlebnis, sein Zuviel, seine Trunkenheit, seinen ekstatischen Tod schenken will, daß er das, was er uns sagen will, auch sagt! —

Wohl ahnt Shelley, der Gläubige, hinter all dieser Bewegung, diesem Auf und Ab, diesem Hin und Wider, diesem Ineinander von Schmerz und Freude das Eine, das feste Gesetz in Liebe, die Ruhe in Gott. Wohl sehnt er sich danach, seinen unruhigen Leib zu verlassen, dessen „organs obscure“ sind. Aber dennoch liebt er dieses Leben, das „like a dome of many-coloured glass / Stains the white radiance of Eternity“ [119], diese unruhige, verdunkelnde Vielfalt der Erscheinungswelt, dennoch liebt er sich in seiner höchsten Bewegtheit, in der Ekstase, in der er des Göttlichen schon im Irdischen teilhaftig wird. —

---

gung zum Negativen zu vollführen oder umgekehrt. Vergleiche S. 122 Anm. 94.

[116] To Jane 7.

[117] Epips. 450.

[118] E. v. Siebold S. 245/46.

[119] Adonais 462.

Schluß.

Das Problem der Einförmigkeit, Mannigfaltigkeit und Dunkelheit in Shelley's bildhafter Sprache.

Wenn ich mir die Aufgabe stellte, die häufig wiederkehrenden Bilder in Shelley's lyrischer Sprache zu erforschen, so glaubte ich nicht, irgend etwas Erschöpfendes über Shelley's bildhafte Sprache sagen zu können. — Ich glaubte nur einen Weg zu gehen, der zu einem Verstehen seiner dichterischen Gesamtsprache führen würde, und nicht, ich könne sie nach ihren häufig wiederkehrenden Bildern schon beurteilen. — Dieses tun aber gerade solche Kritiker, die sie zu gleicher Zeit eine einförmige Formelsprache nennen und deren Urteil über des Dichters Gesamtsprache deshalb nicht nur ungerecht, sondern in ihrer Beweisführung auch schief ausfallen muß[1].

Vielmehr bin ich sicher, daß man erst durch eine weitere Forschungsarbeit — die sich auf ein Verstehen der hier besprochenen typischen Metaphorik begründen mag[2] — der Vielfältigkeit von Shelley's dichterischer Sprache gerecht werden könnte und ein klares Bild sich zeichnen ließe von dem großen Genie dieses Dichters. Eine solche Arbeit müßte die große Mannigfaltigkeit der figürlichen Sprachformen herausstellen und in ihren einzelnen Ausprägungen gegeneinander abtrennen, auch müßten diese figürlichen Formen mit dem Blick auf die Gesamtkomposition der einzelnen Dichtungen betrachtet werden. Erst dann könnte der Reichtum von Shelley's Sprach- und Gestaltungsmöglichkeiten eine

---

[1] Um nur eines von den auf diese Weise zustande gekommenen Urteilen anzuführen: E. Schulz zur Wiesch (S. 82): „In einer Sphäre, in der nur Winde und Wolken schweben, nur Sterne erglimmen und verblassen, werden bei der hohen Bildbelastung auch die Variationsmöglichkeiten bald erschöpft sein".

[2] Ebbinghaus hat hauptsächlich folgende Worte ausgedeutet: Change, time, storm, multitude, passion, calm, life, love, loveliness, beauty, thought." —

Würdigung erfahren, erst dann dargestellt werden, welche Erlebnis- und Schaffensmöglichkeiten dem Dichter gegeben waren. —

Wie wenig sich auf eine Untersuchung wie diese ein allgemein gehaltenes Werturteil über Shelley's Sprache gründen läßt, mag recht klar werden, wenn wir bedenken, daß die Metaphorik der häufig wiederkehrenden Bilder sich nicht etwa in ungefähr gleichem Prozentsatz in allen lyrischen Dichtungen findet, sondern daß Shelley Gedichte schrieb, die im „familiar style" — im schlichten Aussprechen eines Erlebnisses — ihre „appropriate language"[3] finden, Schöpfungen, die im Sinne Wordsworth's den Namen „Poems of the Imagination" verdienten. Es sind Symbolgedichte, die im Gegensatz zu anderen, z. B. allegorischen, als in sich beschlossene Lebewesen existieren können und auch dem etwas sagen, dessen Imagination nicht fähig ist, sie als Symbol und Eigenleben zu erfassen. Wenn wir ein solches Gedicht wie „The Aziola", einen mythologischen Gesang wie den der „Cloud" neben ein allegorisches wie „The Triumph of Life" oder ein politisch-agitatorisches Gedicht wie „The Mask of Anarchy" stellen, werden wir staunend und bewundernd gewahr, welche Fülle von Erlebnis- und Sprachmöglichkeiten Shelley allein schon in seinen lyrischen Dichtungen offenbart.

In der Shelley-Literatur ist eine Fragestellung beliebt: Wie hätte der Dichter sich weiter entwickelt, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre? — Die verschiedenartigen Antworten auf diese Frage — die uns vielleicht müßig erscheinen mag — sind insofern interessant, als sie uns erkennen lassen, welche mannigfachen Weiterentwicklungen für möglich gehalten werden.

Und doch wird Shelley immer wieder zu einseitig betrachtet. Und er muß dem oberflächlichen Blick einseitig erscheinen, da er selbst ja nur den Willen zu einer Art von Wortschöpfung hatte[3].

Wie sehr auch die Urteile über Shelley's Sprache auseinandergehen, fast alle sind sich in Einem einig: sie sei dunkel. — Viele jener Verse, die als Belege für diese Dunkelkeit angeführt werden, habe ich ausführlich gedeutet und konnte fast immer[4] aufzeigen, daß die Dunkelheit dem Dichter zu Unrecht vorgeworfen

---

[3] In ihren „Notes on the Witch of Atlas (S. 382) sagt Mrs. Shelley: „This poem is peculiarly characteristic of his tastes, wildly fancyful, full of brilliant imagery, and discarding human interest and passion, to revell in the fantastic ideas that his imagination suggested. The surpassing excellence of „The Cenci" had made me greatly desire that Shelley should increase his popularity by adopting subjects that would more suit the popular taste."

[4] Die „Veil"-Metaphorik nannte auch ich z. T. dunkel!

wird, sofern nämlich ein Dichter nur verpflichtet ist so zu sprechen, daß seine Sprache verstanden werden kann, nicht aber, daß sie unbedingt von jedermann verstanden werden müsse. —

Trotz all dieser Besinnungen bleibt aber etwas bestehen, was uns als eine Maßlosigkeit in der Häufung und Ineinanderschachtelung und der allzulangen Ausspinnung von Vergleichen und Metaphern erscheint. Sie fällt vor allem in den Werken Shelley's auf, die erst nach seinem Tode in Druck gegeben worden sind, die der Dichter also, im Falle er sie überhaupt zu veröffentlichen gedachte, wohl noch einmal prüfend überarbeitet hätte. Denn Shelley's dichterisches Genie kannte wohl die Gefahr der Maßlosigkeit, sein prüfender Kunstwille aber wußte ihr zu begegnen [5].

Jene Maßlosigkeit, jene andere Dunkelheit aber, die Shelley's bildhafte Sprache durchzieht und die in ihrem Dunkelsein sagen will, daß der Dichter ein eigentlich Unaussprechbares in Worte zu fassen sucht, darf ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden. — Shelley weiß um sie und weiß um die Schwäche, die in ihr sich kundtut, um jene Schwäche, die aus dem Erlebnis der Liebe kommt, das ihm nur als einem Starken zuteil werden konnte. —

„There is a Power, a Love, a Joy, a God
Which makes in mortal hearts its brief abode,
A Pythian exhalation, which inspires
Love, only Love — . . . . .
. . . . . .
There is a mood which language faints beneath."

Fr. Epips. 134.

[5] Man beachte die Fähigkeit Shelley's zur dichterischen Zucht, von der er in seinem Vorwort zu „The Cenci" spricht (S. 272) und die er in diesem Drama selbst beweist.

Lebenslauf.

Ich wurde am 24. November 1904 in Waldshut am Rhein geboren, als Tochter des Landgerichtsrats Dr. Eugen von Freydorf und seiner Frau Clara Johanna, geb. Ris. — In Waldshut besuchte ich die Volksschule und das Realgymnasium. Nachdem mein Vater im ersten Kriegsjahr gefallen war, zog meine Mutter nach Karlsruhe. Von 1915 bis 1920 wurde ich an der Viktoriaschule und der Goetheschule unterrichtet, und verbrachte hierauf zwei Jahre im Landerziehungsheim Salem. 1924 legte ich in Heidelberg die Reifeprüfung ab, nach einem weiteren Jahre in Karlsruhe das Volksschullehrerinnenexamen.

Ostern 1929 begann ich in Göttingen Englisch, Deutsch und Geschichte zu studieren. Die nächsten Semester verbrachte ich in Wien, vom 4. bis 8. Semester war ich in Freiburg i. Br. immatrikuliert. 1933 legte ich mein Staatsexamen ab.

In diesem Jahre entstand auch meine Doktorarbeit. Herrn Professor Brie, der mir mit Anregung und freundlicher Beratung hilfreich war, sei herzlicher Dank gesagt.

Roswith von Freydorf.